ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 32
1985

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU

Membri: SIMION ALTERESCU, MANUELA CERNAT, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIHAI FLOREA, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, RADU POPESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU

Secretar științific de redacție: LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Secretar de redacție: DANIELA ARȚĂREANU

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria Teatru, Muzică, Cinematografie (Études et Recherches d'Histoire de l'Art, série Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESA P.O. BOX 12—201, telex 10376, prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament este de 35 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei, pe adresa: Institutul de istoria artei, Calea Victoriei 196, București, R—71101, c.p. 22—129, sector 1.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 32 1985

SUMAR

MIHNEA GHEORGHIU, Noi modele culturale 3

STUDII

ION TOBOŞARU, Fizionomia teatrului politic contemporan 5
ELISABETA MUNTEANU, Structură şi stil în teatrul istoric românesc contemporan 13
IOANA MĂRGINEANU, Tipuri şi stiluri actoriceşti în teatrul românesc contemporan 21
MIHAI FLOREA, Teatrele populare şi muncitoreşti în Festivalul naţional „Cîntarea României" 30
GEORGE LITTERA, Repere în evoluţia stilistică a filmului de animaţie românesc 36

★

THEODOR GRIGORIU, Pledoarie tîrzie pentru compozitorul Silvestri 43

CERCETĂRI DE ISTORIA TEATRULUI ŞI MUZICII

ADRIANA ŞIRLI, Cîteva date noi despre chiurile postbizantine (I) 47
HRISANTA TREBICI-MARIN, Raport preliminar asupra studiului kekragariilor . . 53

EVOCĂRI
30 DE ANI DE LA MOARTEA LUI GEORGE ENESCU
CENTENAR DIMITRIE CUCLIN

MIRCEA VOICANA, Omagiu lui George Enescu 59
SPERANŢA RĂDULESCU, Microstructuri melodice enesciene subordonate principiului sonată 66

★

LIVIU RUSU, Dimitrie Cuclin la răspîntia unui veac 70

COLOCVIILE ŞTIINŢIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Momente şi tendinţe în arta contemporană românească (Şedinţa din 29 iunie 1984)

DANIELA GHEORGHE, Vitalitatea şi resursele comicului în dramaturgia românească contemporană 75

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IOLANDA BERZUC, Adevăr și ficțiune în realizarea personajului Ion Eliade Rădulescu în opera dramatică și epică a lui Camil Petrescu 80

Spectacolul — loc de întîlnire a artelor (Ședința din 6 iunie 1985)

FLORIAN POTRA, Spațiul cinematografic 84
OLTEEA VASILESCU, Confluența artelor în comedia cinematografică românească 89

NOTE ȘI DOCUMENTE

CONSTANTIN CATRINA, Însemnări pe marginea unui manuscris din epoca de „românire" a muzicii bizantine 93

NOTE DE LECTURĂ

MARGARETA BĂRBUȚĂ, *Demnitatea teatrului* (Ion Cazaban) 97
VALENTIN SILVESTRU, *Un deceniu teatral* (Ion Cazaban) 97
* * * *Poetics* (Daniela Gheorghe) 97
* * * *Cărți de muzică bizantină apărute la Editura muzicală* (Adriana Șirli) 98
GHEORGHE CIOBANU, *Études de musique ancienne roumaine* (Hrisanta Trebici-Marin) 99
OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești, vol. VI* (Constantin Stihi-Boos) 100
GEORGE BREAZUL, *Scrisori și documente, vol. I* (Elena Zottoviceanu) . . . 101

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOI MODELE CULTURALE

de MIHNEA GHEORGHIU

Un număr considerabil de studii și reuniuni științifice interdisciplinare valorifică relația existentă dintre arte și științe, luînd în considerație impactul psiho-social al noii revoluții științifice și tehnice. Prin datele definitorii ale esteticii sale, creația dramatică include și exprimă mereu mai mult astfel de modificări, intervenite și în materia vitală a teatrului, zbuciumul sufletului omenesc, pe care Shakespeare l-a metaforizat în "materia din care sînt făurite visele". Procesul avansează și în plan teoretic, odată cu generalizarea filosofică a achizițiilor științei și ale experienței social-politice contemporane, în condițiile pe care revoluția științifico-tehnică le impune ăzi prin amploarea și complexitatea tuturor categoriilor de fenomene, economice, sociale, politice și culturale, ale căror martori activi sîntem.

Asistăm prin urmare la fundamentarea unui nou sistem de valori, izvorîte din realitățile și aspirațiile lumii de azi, menit să răspundă vocației creatoare a omului, la elaborarea de noi concepte și reevaluarea celor vechi, potrivit achizițiilor contemporane ale experienței și cunoașterii umane, în vederea sporirii valorii teoretice și operante a gîndirii filosofice. Teatrul participă deci, la rîndul său, la dezvoltarea principiilor și sistemului de valori estetice în acord cu mutațiile produse în sensibilitatea artistică a lumii de azi și cu noile curente și tendințe din sfera creativă a celorlalte arte. El ia parte, în modul său propriu de creație, la elaborarea teoretică a problematicii calității vieții și a condiției umane într-o societate chemată să asigure cadrul de bază necesar dezvoltării și împlinirii depline a personalității.

Una dintre aceste tendințe-cadru ale literaturii și artei dramatice, pe care noi o profesăm în chip conștient, este și cristalizarea unui nou model uman, civilizator, tendință caracterizată prin confluențe ale întregii diversități culturale existente, dirijată spre o nouă sinteză culturală și umanistică.

Ea se integrează în desfășurarea unor activități intelectuale concentrate în jurul creșterii relevanței și valorii cunoașterii, în analiza dinamicii intereselor și trebuințelor umane într-o lume aflată în modificare accelerată și participă efectiv la promovarea factorilor de personalitate ca premisă a reproiectării relațiilor interumane și în general a sistemelor sociale și politice.

Evaluarea, sistematizarea și sintetizarea cunoștințelor deja dobîndite în științele socio-umane (sociologie, psihologie, pedagogie, istorie și antropologie) au deschis calea unor sinteze parțiale sau cu caracter interdisciplinar, favorizînd sporirea contribuției acestor științe la dezvoltarea creativității umane în aria cea mai largă a vieții sociale, îmbrățișînd laolaltă domenii odi-

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 3–4, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nioară abordate separat, precum economia, ştiinţa şi tehnica, învăţămîntul, cultura şi arta. Apare evident că împreună cu acestea, arta teatrului contribuie efectiv la investigarea problemelor psihologice, pedagogice şi sociologice ale actualelor transformări, economice, sociale, ştiinţifico-tehnice şi culturale contemporane, la dezvoltarea cercetării şi studiilor consacrate proceselor de asimilare a normelor şi valorilor de către indivizi şi comunităţi, la nivel naţional şi mondial, la formarea conştiinţei sociale pe temeiul unei concepţii filosofice şi istorice determinante, de la rostul existenţial al individului în lume la dezvoltarea motivaţiei sociale şi a factorilor de satisfacţie în muncă.

Trecînd de la caracterul etico-pedagogic de stringentă actualitate al esteticii teatrale ca ştiinţă socială, la istorismul acesteia, putem să convenim şi în cazul său la recunoaşterea deschisă şi acceptarea ideii potrivit căreia între istorie şi politică există o interdependenţă şi interacţiune de netăgăduit, aceasta constituind, în fapt, una din temele de bază ale oricărei reflecţii teoretice şi metodologice din ştiinţele istorice.

Teatrul istoric şi politic, atît de bine reprezentat pe scenele noastre şi comentat din toate punctele de vedere, reflectă într-un fel însuşi procesul de autodefinire manifestat în istoria şi politologia contemporană. În prezent se înregistrează un decalaj între istoria descriptivă, cea analitică şi cea explicativă, în sensul că în zilele noastre are loc o extindere perimată în cercetarea descriptivă a faptelor istorice, ancorarea unui număr relativ mare de cercetători în zone sau teme de investigaţie limitată, în care primează amănuntul mai puţin semnificativ, rămînînd pe plan secundar preocupările pentru descifrarea şi reliefarea raportului dintre faptele istorice, pentru interpretarea datelor în scopul reconstituirii ştiinţifice a ansamblului proceselor istorice şi pînă la urmă a cugetului care le motivează geneza.

Ajungînd la scop, trebuie să remarcăm de asemenea că printre domeniile principale în care confruntările dintre reprezentanţii concepţiei actuale asupra istoriei, se situează şi acela al sensului istoriei în viitor. Se repetă şi aici, ca şi în alte ştiinţe umanistice, controversa asupra posibilităţii sau imposibilităţii fundamentării ştiinţifice a previziunii în ştiinţele sociale şi politice. Însă prognoza nu echivalează cu profeţia. Istoria oferă exemple, dar şi modele. Actualizarea lor mentală împrumută un caracter necesarmente dialectic şi în cele din urmă educativ : să nu uităm învăţămintele istoriei ! Oamenii de ştiinţă contemporani pledează pentru democratizarea istoriei universale, pentru modernizarea învăţămîntului istoric în sensul de a nu mai fi conceput doar ca sursă de cunoştinţe neînsufleţite, ca o finalitate fără scop, ci ca un factor fundamental în formarea personalităţii umane şi anume în spiritul celor mai autentic democratice valori sociale, politice şi umane.

Pledoaria susţinută pe scîndurile scenei sau pe ecran contribuie astfel la accentuarea caracterului prospectiv al cercetării istorice în sensul generalizării speranţei în viitor, al sporirii aportului istoriei la apropierea dintre oameni şi dintre naţiuni în această "plină epocă planetară a umanităţii", participă la crearea, în ultimă instanţă, de *noi modele culturale* şi la efortul de a-i face pe oameni mai înţelegători unii faţă de alţii.

Reprimirea cu cordialitate a ştiinţei în cetatea artelor nu presupune nici mezalianţe şi nici omogenizări insolite ale spiritului. Rezultatele influenţei culturii audio-vizuale asupra marelui public nu mai poate fi pusă la îndoială, ba tocmai dimpotrivă, raportul dintre gîndire şi exprimare intră într-o sferă valorică în care informaţia a deschis drum nou civilizaţiei, aşa precum era modernă a dezvăluit sensul ştiinţific exact al legăturii dintre suflet şi trup. Un participant la recentul colocviu despre "Ştiinţă şi artă" observa pe drept cuvînt că "viziunea ştiinţifică a lumii poate fi azi contemplată ca operă de artă".

În evoluţia gîndirii contemporane, artelor spectacolelor nu le revine numai un rol de transmisie, ci şi de creaţie, pe măsura unităţii şi diversităţii noilor modele culturale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII

FIZIONOMIA TEATRULUI POLITIC CONTEMPORAN

de ION TOBOŞARU

I. ESENŢA TEATRULUI POLITIC

Ştiinţa teatrului, teatrologia sau "poetica" artei teatrale, estetica de "ramură" într-un termen obişnuit şi actual, prin multiplele preocupări de elucidare a unor probleme — tentative de definire şi de clarificare a conceptului de *teatru politic* — ni se înfăţişează astăzi mai mult decît oportună, ţinînd seama de ascensiunea poeziei dramatice, de varietatea modurilor sale de interpretare în complexe expresii artistice, şi totodată luînd în consideraţie procedeele înnoitoare de comunicare scenică, efervescenţa lor în procesul transfigurării artei dramatice, proprii şi specifice ultimelor decenii de experienţă în domeniul artei teatrale.

Realitatea dramaturgică existentă în apropiata istorie şi contemporaneitate, realitatea dramaturgică ce îşi caută zona şi malurile, sau realitatea dramaturgică imaginată în afara ţărmurilor abilitată să integreze fulgerător experienţe de viaţă metamorfozate în formule estetice revelante — teatrul politic reprezintă astăzi un *gen sau o specie dramaturgică* aparte, un mod specific de reflectare şi creaţie literar-dramatică, un anumit *mod de existenţă a artei teatrale* al cărei certificat de naştere îl eliberează *secolul XX*.

Conturul teatrului politic poate fi schiţat în conjuncţie cu eforturile teoretice de *clarificare a unor termeni*, mai precis, a unei terminologii, graţie cărora, deci prin elucidarea lor, statutul teatrului politic reconstruit sau construit, reevaluat sau evaluat, şi-ar redobîndi sau dobîndi personalitatea. Unele confuzii în definirea esenţei teatrului politic asced de la neînţelegerea disjuncţiei dintre *teatrul politic*, ca fenomen de artă propriu secolului XX, şi *rezonanţa politică* a teatrului lumilor. Accepţiunea reală a teatrului politic, ca gen, specie, structură, limbaj, expresie, adăpostit de cupola reflexivităţii moderne, logice, coerente, se dizolvă în reprezentările unor interpretări derutante sau "cordial polemice" care stabilesc *geneza teatrului politic* în spaţiul cultural al Greciei antice sau în climatul curentelor literar-artistice europene în cîmpul cărora Renaşterea oferă certitudini.

Aşadar, în sfera "largă" a conceptului de teatru politic se *proiectează* o *întreagă istorie a literaturii dramatice*, selectivă, coincidentă cu rezonanţa teatrului politic, ce înscrie generos, ca pe genericul unui ecran, autori şi capodopere, în a căror zare adevărul şi *problemele politice* ale timpului şi-au găsit exprimare şi expresie estetică. Marii autori ai poeziei dramatice universale reflectă în operele lor epoca şi contradicţiile sale, ideile înălţătoare de libertate socială şi morală, stigmatizînd crepusculul unor alcătuiri care, în ciuda puterii politice vremelnic exercitate, s-au prăbuşit învinse de raţiunea şi triumful umanităţii eliberate. Eschil, Sofocle şi Euripide, alături de Aristofan, Lope de Vega — în secolul de aur al teatrului spaniol — Shakespeare prin marile tragedii şi poate

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 5-12, BUCUREŞTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin *Hamlet* în primul rînd, Corneille și Racine în veacul clasicismului, Schiller în secolul luminilor, Hugo în orizontul întins al romantismului, Ibsen, Strindberg, Shaw sau Cehov — toți laolaltă în operele lor *zidesc istoria, societatea, individul*, reflectă cu patos înnoirile vremii; teatrul lor rămîne în istoria culturii ca fenomen de artă, benefic în semnificații umaniste ce exprimă "starea politică" prin seducția artei. *Rezonanța politică* a capodoperelor își continuă drumul, iar autorii lor au intrat definitiv în conștiința umanității. Și este evident faptul că începuturile dramaturgiei noastre sau ctitorii și continuatorii teatrului românesc — Alecsandri, Caragiale, Delavrancea, Hasdeu, Davila, Camil Petrescu — închid în operele lor *timpul și mentalitatea lui*, luminînd societatea în varietatea culorilor ce o compun: frescă socială, care reflectă particularitățile istoriei, evoluția ei, problematica puterii, izbînzile și eșecurile constituite într-o meditație politică și filozofică, morală și civică, valori statornicite la orizontul eternității naționale.

Rezonanța politică a teatrului universal și românesc a creat prin receptare o istorie a publicului. Evoluția receptării se cere a fi cercetată în raport cu *climatul socio-cultural* al epocii și, de asemenea, investigația intră în conjuncție cu modernitatea comunicării scenice, cu înnoirile ce se produc în evaluarea clasicilor într-o "lectură" scenică concordantă cu sensibilitatea contemporană și cu inteligența actuală, apte să descifreze în epocă semnificațiile majore continuu îmbogățite de complexa experiență a contemporanilor noștri.

Conspectul sumar al istoriei dramaturgiei urmărește a dovedi că teatrul politic, a cărui geneză ce se cuvine a fi stabilită în secolul XX, nu se află în *afara influențelor exercitate de evoluția fenomenului teatral* în diferitele etape ale afirmării sale. Continuitatea și discontinuitatea, tradiția și inovația, clasicitatea și contemporaneitatea, alcătuind "binomuri" viabile, deschid perspective cu privire la definirea *conceptului de teatru politic* și simultan lărgesc sfera de înțelegere a semnificațiilor lui. Pe "trunchiul" teatrului, pe "arborele" său, a apărut un nou "ram", *teatrul politic*, hrănit din și cu seva aceluiași sol și crescut sub razele aceluiași soare. Teatrul contemporan, teatrul de "idei" sau uneori teatrul istoric (contemporan), teatrul politic alcătuiesc tipuri *aparent* separabile. Lor li se adaugă astăzi, ca nou tip, teatrul politic. Delimitările sînt posibile și operante în demersuri teatrologice. Important însă poate fi faptul că *tipurile* nu ne apar ca substanțe distilate, ci ca valori complexe. Interferențele nu depersonalizează categoriile, ci contribuie la amplificarea viziunii în ceea ce sînt sau par a fi. Teatrul politic cumulează valorile celui contemporan, ale teatrului de "idei", ale teatrului poetic și reflectă, în miezul imaginilor sale, istoria. Luminile fasciculate în cercul teatrului politic *proiectează razele contemporaneității într-un excurs dramaturgic ce pune în valoare omul și complexa sa condiție în societate și în evoluția ei istorică. Realitatea umană și omul, ascensiunea lui, continua luptă împotriva forțelor devastatoare, luciditatea revoluționară ce sancționează anchiloza și imobilismul, stigmatizarea lumii revolute, detectarea valorilor morale ale societății inflamate de cangrena antagonismului social, aspirația individului ca element exponențial și regăsirea lui în universul valorilor umane, ale umanității reale, cucerite sau redobîndite, demascarea recrudescențelor fascismului, ofensiva plină de patos mobilizator, temporara angoasă sau izolare, temporara neîncredere în renaștere și revoluție, cutezanța lucidă și incisivă, sentimentul de solidaritate, strigătul său eliberat* — o largă gamă, un întins registru de manifestare a sensibilității umane, formate și exprimate în teatrul politic al secolului XX, conturează problematica operelor intrate în patrimoniul artelor.

În coordonatele teoretice ce tind să cristalizeze conceptul de teatru politic și în zona interferențelor care atestă elementele celui contemporan sau istoric, integrate în aria "tipului", a "speciei", sau a "genului" — conjuncția teatrului politic cu atitudinea revoluționară ni se înfățișează ca o relație obligatorie. Teatrul politic este *revoluționar prin excelență*. Esența și caracterul revoluționar al teatrului politic se exprimă prin *atitudinea activă, angajată și militantă a autorului dramatic, prin viziunea sa complexă, prin capacitatea social-politică și implicit estetică a dramaturgului, concretizată în procesul interpretării fenomenelor de viață, transfigurate și convertite în fapt de artă. Teatrul politic de artă* reflectă realitatea socială în spiritul înaintat al timpului, construiește univers și medii umane în lumina unor opțiuni politice concordante cu mersul ascendent al societății.

Această formă de manifestare a literaturii dramatice se constituie ca excelent document militant social-politic și istoric, ca emoționantă mărturie de creație artistică, în a cărei imagine de ansamblu și particulară *se afirmă negînd și se neagă afirmînd societatea*, în luminile și umbrele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sale. Esenţa revoluţionară a teatrului politic se încheagă în *întregul proces de zămislire a operei de artă.*

Născut în condiţiile social-politice ale secolului XX, teatrul politic nu elimină *influenţele europene şi naţionale* care au contribuit la afirmarea *personalităţii sale singulare, originale.* După cum, originile teatrului politic nu diminuează rezonanţele politice ale teatrului clasic. Integrat în cultura şi civilizaţia spirituală a secolului nostru, teatrul politic reprezintă fenomen de autentică artă, eficace modalitate estetică de reflectare a universului uman al epocii, şi, simultan, instrument cultural prin a cărui putere omul şi societatea primesc aportul înriuririlor spre devenirea lor istorică în deschiderile nobleţii şi ale sensibilităţii superioare.

II. TEATRUL POLITIC ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

Examinînd fizionomia teatrului politic, frapează în primul rînd diversitatea problematică şi varietatea stilistică, graţie cărora dramaturgi reputaţi, tatonînd genul, au realizat opere dramatice de cele mai multe ori reprezentative. Un conspect al dramaturgiei consacrate teatrului politic evidenţiază linii tematologice şi nuclee dramaturgice de real şi complex interes. Horia Lovinescu, poate, prin *Citadela sfărîmată*, *Hanul de la răscruce* sau *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* se constituie ca dramaturg de primă mărime. Opera sa proiectează imagini dramaturgice impresionante dezvăluind caractere şi mentalităţi în procesul formării lor în pragul revoluţiei şi condamnînd totodată derivele unei societăţi "elitare", cu consecinţele legate de neputinţa înţelegerii semnelor înnoitoare ale vieţii, apărute după ultima conflagraţie mondială; avariile şi avatarurile războiului şi apocaliptica lume pe care el o naşte inspiră pe Horia Lovinescu în drame ce pun în valoare sentimente şi atitudini probante. Obsedantul deceniu, cu anchilozele sale politice şi morale, se lasă oglindit în tulburătoarea dramă *Puterea şi adevărul* de Titus Popovici sau *Clipa* de Virgil Stoenescu după romanul omonim al lui Dinu Săraru. Acelaşi univers uman, constituit aici ca istorie, se evocă în *Politica* lui Theodor Mănescu sau în *Un pahar cu sifon* de Paul Everac. Timpul revolut, ca pretext de istorie, şi cel actual, ca nouă umanitate, înfăţişată, colorează teatrul lui D.R. Popescu în *Mormîntul călăreţului avar* şi în *Ca frunza dudului...*, ample monografii dramatice ale poporului, privite din ostrovul eternităţii şi stilizate în imagini în al căror echilibru concreticitatea şi perenitatea sînt prelungirile devenirii sale. Poporul în imagine ancestrală şi în imagini de tulburătoare continuitate istorică modelează talentul şi inspiraţia fecundă a lui D. R. Popescu. Nucleu dramatic similar se încheagă în drama lui Romulus Guga, *Evul mediu întîmplător*, incisivă parabolă în ale cărei semne demnitatea umană ultragiată anunţă renaşterea ei în strigătul disperat, fratern, adresat omenirii noi. În peisajul dramaturgiei teatrului politic, Paul Everac ocupă un loc aparte şi inconfundabil, cu o durabilă operă, diversă ca problematică, dar înscrisă în coordonatele aceluiaşi profil. *Cartea lui Ioviţă* reuşeşte să închine *lauda eroului contemporan*, zugrăvit în viabile culori şi basoreliefat în acţiuni şi expresii semnificative, declanşatoare de posibile generalizări umane. Complexitatea eroului antologic atestă prin mentalitatea sa comportamentul moral, exponenţial timpului. În ordinea aceleiaşi dramaturgii, demersul dramaturgic ontologic poematizat în *Matca* lui Marin Sorescu răspunde prin problematică — geneza şi crepusculul vieţii ameninţate de natura devastatoare — domeniilor teatrului politic. Drama lui Marin Sorescu converteşte în palpitante imagini meditaţia poetului, întrupînd ideile sale despre mit şi mituri, desacralizate în fapte şi forme de viaţă diurnă. Timpul şi spaţiul vremii, esenţializate, anunţă efemeritatea în sunetul de clopot al eternităţii.

Cum delimitările în cercul teatrului politic sînt anevoios de întreprins, sigur că eşecurile teoretice sînt compensate de proteica substanţă a genului, continuu modificat şi îmbogăţit de şi prin experienţe acumulate. Ecaterina Oproiu în *Interviu* sau Mircea Radu Iacoban în *Hardughia* contribuie, prin problematică gravă, diversă, prin optică înnoitoare, la dobîndirea unor aspecte noi în materie de teatru politic. Discursul moral şi moralizator, localizat în *Interviu* sau *Hardughia*, prin accente de critică exprimată în registru şi diapazon larg, demonstrează izvor de inspiraţie inepuizabil, alimentat de realitatea socială şi de capacitatea de absorbţie a teatrului politic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cazurile sparg tiparele, uneori preconcepute, *dovedind orizontul întins al meditației în domeniul teatrului politic*. Lărgind sfera de înțelegere a genului dramatic sau a speciei, *comedia contemporană depozitează caratele teatrului politic*. Opera lui Aurel Baranga, Teodor Mazilu, recenta creație de remarcabili comediografi a lui Dumitru Solomon sau Tudor Popescu evidențiază și legitimează prelungirile și modificările formelor dramaturgice impuse de viață teatrului politic. *Mobilă și durere*, *Acești nebuni fățarnici* (T. Mazilu), *Arma secretă a lui Arhimede* (D. Solomon), *Cuibul*, *Concurs de frumusețe* (T. Popescu) atestă beneficele schimbări calitative ce se produc în satira socială care *sancționează reziduurile unei vechi mentalități în procesul dinamic de afirmare plenară a conștiinței sociale*. Enunțurile nu forțează situații limită, ci vor să dovedească elasticitatea speciei și adaptarea sa experiențelor noi, apărute în ținuturile dramaturgiei actuale.

Ultimele patru decenii se pot configura pe etape într-o unitate problematică și ideatică, stilistică și ideologică, într-o unitate benefică pentru evoluția artei scenice românești. Întîia etapă, ce cuprinde perioada 1944—1954, se caracterizează printr-un anumit tip de tranziție, etapă în care și-au continuat activitatea autori de prestigiu din literatura interbelică: Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu — alături de noii dramaturgi iviți atunci: Aurel Baranga, Mihai Davidoglu, Lucia Demetrius, Maria Banuș. Ne aflăm într-o perioadă în cadrul căreia, pe primele trepte ale dezvoltării ei, literatura dramatică direct inspirată din realitatea socială în profunde prefaceri a răspuns primelor îndemnuri revoluționare apărute la zorii societății românești contemporane. Sînt demne de remarcat piese ca: *Minerii*, *Omul din Ceatal*, *Cetatea de foc* (aparținînd lui Mihai Davidoglu) sau *Cumpăna* (Lucia Demetrius), *Mielul turbat* (Aurel Baranga).

Îi urmează etapei de tranziție deschisă de Camil Petrescu prin drama istorică *Bălcescu*, un al doilea semnificativ moment inaugurat de Horia Lovinescu prin *Cîtadela sfărîmată* și de noi autori ce în anii 1954—1964 s-au afirmat în plenitudinea energiilor creatoare. Din nou Aurel Baranga cu *Opinia publică* și *Interesul general*, Horia Lovinescu cu *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, Ion Băieșu cu *Chițimia*, Paul Everac cu *Camera de alături* și *Ordinatorul*, Romulus Guga cu *Evul mediu întîmplător*, Teodor Mazilu cu *Acești nebuni fățarnici*, Titus Popovici cu *Puterea și adevărul*.

Într-o altă etapă și în solară succesiune se afirmă dramaturgia lui D. R. Popescu, Marin Sorescu, Mircea Radu Iacoban, Al. Voitin, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Mircea Bradu, Iosif Naghiu, Radu F. Alexandru și alte distincte personalități egale în valoare.

Un fapt inedit și emoționant în ceea ce privește literatura dramatică: descinde din arta scenică, în chip de dramaturg, Dina Cocea cu *Familia*, *Paralela '40* și *Ana-Lia*, dramaturgie de rezistență izvorîtă din ținuturile morale ale societății contemporane.

Dincolo de personalitățile enunțate se cere a sublinia în mod deosebit formele de manifestare ale dramaturgiei române contemporane, începînd cu valorile teatrului epic, de narare a tulburătorului univers uman actual, ale comediei satirice, într-o eflorescență remarcabilă, ale teatrului istoric, în deschideri problematice și în modernitatea structurii sale alcătuitoare.

Participăm, așadar, în ritmul înnoirilor, la ampla dezvoltare a dramaturgiei române, a varietății ei tematice și tipologice, la deschiderea unui larg eventai de expresie dramaturgică inventivă. Conținutul ideatic al dramei epice se concretizează cu precădere în opera lui Horia Lovinescu, Paul Everac, D. R. Popescu; comedia îl are în vedere pe Teodor Mazilu și pe Tudor Popescu; drama istorică contemporană este marcată de Paul Anghel, Al. Voitin, Al. Sever, Mihnea Gheorghiu. În acest proces sînt configurate contururile civice și morale ale societății românești în valorile și particularitățile scrisului dramatic ce proiectează personalitățile distincte ale dramaturgilor români.

Demersul literaturii dramatice contemporane nu poate fi închegat într-o sumară analiză, ca și rolul pe care îl are *eroul* în sfera teatrului actual, bogăția sa spirituală ca element exponențial, sau *mesajul* teatrului român modern, sau *evoluția conflictelor în stări neantagonice*, sau modalitățile de comunicare ce cultivă în sfera realismului tipurile teatrului de la cel politic pînă la cel poetic, de o largă gamă de valori stilistice, integrată într-un palmares categorial specific teatrologiei secolului XX.

Radiografierea teatrului românesc actual permite dincolo de periplul tematic, constatări indubitable în ceea ce privește întruchiparea eroului contemporan exponențial. Eroul ultimelor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

decenii exprimă adecvat caracterele politice, civice și morale ale lumii noastre solare. Avem în vedere, între mulți alții, eroii și eroinele din dramaturgia lui D. R. Popescu și sînt semnificative personajele din *Piticul din grădina de vară* sau *Mormîntul călărețului avar*. Zidirea personajelor de tipul Maria proiectează din raza eternului uman caratele devenirii societății românești. Eseul filozofic topit în drama *Cartea lui Ioviță* de Paul Everac, într-o sensibilă și patetică dezbatere, conturează, cu inepuizabil har dramaturgic, portretul moral al eroului, aparent moralizator, dar efectiv eficace prin pildele angajării în climatul socialismului românesc. Recent, Platon Pardău ne oferă în teatrul său vital, prin piesa *Iubirile de-o viață*, figuri contemporane realizate printr-o bogată viață interioară, cu știința psihologiei topite în procesul creației dramaturgice. Personajul Vlad poartă semnele luminoase ale eticii revoluționare, semnele educației izvorîte din necesitatea echității socialiste. Timpul revolut în istoria socialismului românesc ni-l conturează Titus Popovici în remarcabila dramă *Puterea și adevărul*, prin Stoian și Duma, după cum Theodor Mănescu, în *Politica* și în *Trestia gînditoare*, inaugurînd un tip de teatru politic *sui generis*, dezvăluie prin eroul său, Bărbatul, o întreagă istorie privită cu ochii minții ultimelor două decenii. Redimensionarea romanelor lui Dinu Săraru, *Clipa* (Virgil Stoenescu), *Niște țărani* sau *Dragostea și revoluția*, în dramă, reflectă o întreagă lume românească privită prin noua viziune revoluționară.

Face parte din familia teatrului politic *drama istorică contemporană*, prin a cărei viziune, fortificantă, se clădește un obelisc închinat umanității în formele sensibilității moderne și revoluționare. Incitantă, istoria în teatrul politic contemporan se constituie ca o meditație politică și filozofică asupra destinului poporului român. Reevaluarea eroului și a maselor, a conflictelor complexe, constituie în lumina adevărurilor sincronizarea istoriei naționale cu altitudinile celei europene și integrarea sa în cercurile europenismului — reflectă o constantă a dramaturgiei istorice, specifică și proprie epocii. Contribuții remarcabile înscriu în domeniu Horia Lovinescu cu *Petru Rareș*, Paul Everac cu *Constandineștii* și cu *Drumuri și răscruci*, Marin Sorescu cu *Răccala* și cu *A treia țeapă*, Paul Anghel cu *Săptămîna patimilor* și cu *Viteazul*, Alexandru Sever cu *Descăpățînarea. 5 lumi ca spectacol*, volumul dramaturgului Mihnea Gheorghiu, închide în paginile sale: *Burebista*, *Capul*, *Cantemir*, *Tudor*, *Independența*. Exponențială în dramaturgia istorică, *Capul*, dramă-spectacol de Mihnea Gheorghiu, reprezintă o reconstituire a istoriei lui Mihai Viteazul. Istoria medievală a românilor în contextul Europei lui Shakespeare scoate în evidență tragedia principelui român într-un demers dramaturgic în al cărui corp *teatrul în teatru* se încheagă într-o credibilă și viabilă operă dramatică, istorică și politică, ce poartă pecetea unui realism *sui generis*. Drama, prin modernitatea construcției, prin comunicare artistică expresivă, emoțională și lucidă, prin savoarea limbajului, topit din cronicile timpului, prin apelul la contextul european și prin multiple valori estetice și patriotice, a intrat în clasicitatea teatrului contemporan.

Panoramarea teatrului politic, raportat diversității problematice a literaturii dramatice, extrapolarea unor opere conspectate dintr-o veritabilă istorie a literaturii dramatice, intenționează să scoată în relief aspectele multicolore ale genului și notele contributive la fundamentarea sa teoretică și de creație. *Diversitatea teatrului politic, mozaicat prin variate formule problematice și dramaturgice, exprimă personalitatea și perspectivele sale.* În continuă prefacere, teatrul politic este un organism viu ce străbate etape, asimilînd valorile fiecăreia și eliminînd simultan elementele perisabile. În plină efervescență, în densitatea de idei și de semnificații majore, se oglindește realitatea socială contemporană în dinamica sa afirmare. Teatrul politic reflectă experiență de viață, îmbogățind viața prin ficțiuni artistice pilduitoare. Cupola teatrului politic adăpostește virtuțile literaturii dramatice, valorile sale exprimate în unități: reflectare-creație, emoție-reflexivitate, sentiment-atitudine, artisticitate-civism; dimensiunile politico-ideologice și cultural-educative propulsează energiile estetice ale teatrului politic. Sub acest raport numeroasele sale semnificații alcătuiesc seturi problematice: unele au în vedere construcția operei, iar altele migrează în sfera receptării. Ambele însă funcționează unitar, în ritmuri egale, dependente. *Societatea reflectată în teatrul politic impune o anumită atitudine, determinată de o anumită angajare politico-ideologică, morală și civică, deopotrivă estetică, rimantă cu imperativele majore ale epocii. Receptarea valorilor teatrului politic implică instrucție și cultură, săvîrșite de o societate prin vocație culturală.*

Am decupat din literatura dramatică politică, într-o posibilă schiță, cîteva opere reprezentative pe diferitele etape ale evoluției sale, în intenția de a sublinia un fapt ce se impune obliga-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toriu, util în tentativele de eradicare a unor limitate opinii care consideră teatrul politic drept instrument pur politologic, creaţie eminamente tezistă, exclusiv document sau montaj socio-politic în afara virtuţilor estetice. *Teatrul politic de artă focalizează în centrul imaginilor dramaturgice complexe valori: politice, ideologice, morale, estetice, alcătuindu-se într-o iradiantă sferă.* Plurivalorile teatrului politic sînt *consubstanţiale* literaturii dramatice. Atitudinea expresă a autorului rezultă din întregul proces specific creaţiei artistice. *Angajarea socială* a dramaturgului se manifestă în *interioritatea creaţiei sale literare.* Tendinţa operei şi angajarea multiplă a poetului dramatic, mesajul operei sale, opţiunea ideologică a autorului, meditaţia şi reflexivitatea lui *alimentează celulele creaţiei dramaturgice*, fiind totodată elemente componente ce aparţin operei. *Tendinţa superioară a literaturii dramatice şi atitudinea dramaturgului străbat opera secant*, producînd incizie în inima literaturii de esenţă politică. Teatrul politic în contemporaneitate reflectă politica raportată omului şi universului său, conturînd în imagini sensibile ideile "teoretice" devenite idei *artistice, concretizate în simbolurile realismului modern.* În consubstanţialitatea imaginilor artistice care alcătuiesc teatrul politic de artă pulsează şi prind viaţă valorile ce dau strălucire operei — descoperire originală şi inedită, autentică creaţie ce, în diferite ipostaze, *colorează universul uman* şi sensibilitatea omului înscrise în *atitudinea eului dramatic, consonant cu tendinţele superioare ale epocii.* Valoarea estetică a teatrului politic ca fapt de artă se măsoară cu unităţile specifice teatrului împlinit. În afara valorilor estetice şi a talentului, teatrul politic, raţiunea existenţei sale se prăbuşeşte înghiţită de neant. *Percutanţa teatrului politic şi capacitatea de înrîurire, contribuţia adusă în procesul modelării conştiinţei umane pot fi dovedite prin infuzia valorilor şi migrarea lor în structura literaturii dramatice.* Întruchipările şi ficţiunile zidite în teatrul politic de artă pătrund în panteonul universalităţii prin arcadele valorilor. Valoarea culturală a acestuia durează prin plurivalorile ce luminează cerul umanităţii.

III. TEATRUL POLITIC ÎN ESTETICA SPECTACOLULUI CONTEMPORAN

Teatrul politic de artă, valorile cristalizate în operele ce compun modul său de existenţă îşi arată calităţile şi semnificaţiile prin "lecturi" scenice reconfortante. Artele spectacolului favorizează comunicarea teatrului politic, dezvăluindu-i uneori nebănuite înţelesuri. Potenţarea lor în opera scenică şi fortificarea ideilor prin concreteţea imaginilor scenice implică dezvoltarea spectacolului de teatru de un anumit tip, de o anumită stilistică, apte să valorifice sensurile la intensităţile emoţionale şi reflexive, continuu dinamizate prin atitudinea pluriformă a regizorului-arhitect şi constructor al faptului teatral.

Drama şi spectacolul alcătuiesc un binom în ale cărui oglinzi paralele se pot întîlni autorii. Ierarhizările sau primatul în materie de *literatură* sau *spectacol* reprezintă o operaţie ineficace. Important este rezultatul acestei *simbioze* atunci cînd opera scenică efemeră intră în edenul culturii şi civilizaţiei. Coincidenţa dintre *teatrul politic* şi *spectacolul similar nu exclude evidenţa posibilităţilor spectaculare prilejuite de întîlnirea dintre teatrul de rezonanţă politică şi arta* spectacolului politic. Esenţa politică a dramaturgiei lui A. Baranga sau T. Mazilu, a lui P. Everac sau D. R. Popescu, a lui R. Guga sau Th. Mănescu se integrează în spectacolul politic, fenomen de angajată artă.

O întinsă paletă stilistică, o variată gamă şi un complex registru de modalităţi estetice contribuie la desăvîrşirea spectacolului contemporan. *Parabola, metafora, alegoria* sau *simbolul* instrumentate în arta scenică raportată teatrului politic sporesc *capacitatea concreteţii* în materie de ficţiune şi plăsmuire. Concentraţia lor în substanţa creaţiei scenice dilată intenţionat şi hiperbolizează expres situaţii, stări, relaţii, conflicte şi personaje într-un efort de redimensionare a universului uman prin particularităţile specifice *tipului spectacular de artă.* Modalităţile moderne ale expresiei sînt subordonate sensurilor operei dramatice şi modelarea lor, incitată de reflexitate, amplifică posibilităţile creaţiei scenice în procesul transfigurării artistice. *Convenţia*, alături de parabolă, *modifică teatralitatea*, îmbogăţindu-i căile de acces în procesul metamorfozărilor scenice. Elementele ce compun expresivitatea, starea lor incremenită, sînt însufleţite de spiritul iscoditor al creativităţii. Ele prind viaţă şi se mişcă în scenă odată cu bagheta care le dirijează. Dirijorul le

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

modelează prin convingerea sa izvorită din necesitatea comunicării. Parabola şi metafora, alegoria sau simbolul, convenţia — funcţionează în universul scenic atunci cînd idei majore şi sentimente adînci pun în mişcare angrenajul lor. Neutralitatea mijloacelor de expresie se dizolvă în fluidul cugetării, impregnîndu-li-se culoarea gîndului creator al autorului-regizor. Observaţia vrea să sublinieze rosturile concepţiei estetice în construcţia spectacolului, importanţa atitudinii regizorului în reuşita creaţiei scenice, valoarea funcţionalei culturi în arta şi tehnica domeniului său. Spectacolul îl reprezintă pe autorul dramatic şi pe autorul-regizor în solidaritatea ideilor şi a emoţiilor ce dau relief şi expresie operei scenice.

Sigur rigorile teatrului politic nu se reduc exclusiv la problemele modalităţilor de exprimare estetică şi cu atît mai puţin la un singur factor, determinant pînă la un punct, *regia*. Relieful valorilor stilisticii teatrale se cuvin a fi examinate cu nuanţată prudenţă spre a preîntîmpina *excesele tributare estetismului*, considerat ca variantă relativ nouă a dogmatismului. Realismul artei scenice contemporane solicită echilibrul şi armonia. Utilizarea formelor stilistice pe care le cultivă teatrul politic necesită *raţiune şi luciditate estetică*. Excesul lor poate diminua *intenţionalitatea* operei scenice. Prudenţa în uzitarea acestora şi în special atenţia care se impune este salutară. Primatul sensurilor obligă la estomparea expresiei gratuite. Mijloacele de exprimare scenică viază nu "în sine şi pentru sine", ci ele sînt subordonate unui patos. Imaginea teatrului politic *comunică percutant adevăruri*, marile adevăruri, *fapte de conştiinţă* ce obligă pe autor la formule spectaculare, în a căror aparentă linearitate clasică opera îşi caută căile de eficace comunicare încărcate de combustia sensibilităţii, căile dialogului cultural în gestul simplu, în *gestul esenţializat* izvorît din experienţa prodigioasă a teatrului secolului XX.

Notele realismului scenic desprinse din imaginea şi imaginile spectaculare scot în evidenţă aspectele sale particulare. Congruenţa dintre realitatea împresurătoare şi realitatea spirituală, imaginată şi construită din ficţiuni, dinamica vieţii topită în dinamismul modului de reflectare artistică, atitudinea autorului şi interpretarea realităţii în viziunea unei opţiuni filozofice active cristalizează datele generale ale realismului larg cuprinzătoare în ţinuturile artelor. În sfera teatrului politic de artă, realismul se manifestă pregnant, cu modificările produse în propria-i structură de ultimele decenii ale secolului XX. Originalitatea spectacolului constă în cea mai *adecvată lectură* scenică raportată operei dramatice de esenţă sau rezonanţă politică. Această adecvare se exprimă *direct* sau se *insinuează*, declanşînd în comunicare activă penetranţa mesajului socio-cultural în estetica expresiei, mesaj dinamizator în vibraţiile timbrului *contemporaneităţii angajate*. Luciditatea activă, ofensivă, modernă şi revoluţionară imprimă universului uman imaginat în spectacol *patosul actualităţii* şi fervoarea unei înalte sensibilităţi artistice, modelatoare. Realismul privit ca atitudine, ca modalitate de transfigurare sau ca tendinţă, cultivă poezia vieţii în poezia teatrului. Dominantele politice în acţiunea dramatică şi în structura personajelor se relevă prin poezia actului scenic, poezie inspirată din realitatea mistuitoare a operei dramatice. Spectacolul Teatrului Mic, *Nişte ţărani*, după romanul lui Dinu Săraru (regia Cătălina Buzoianu), se constituie ca o amplă frescă socială, monografie a satului muntenesc în pragul prefacerilor revoluţionare. Tensiunea tragediei ţărăneşti, ancestrala dorinţă a înrădăcinării şi inevitabila înstrăinare a altor generaţii coagulează motive dramatice încărcate de poezia înfioratului destin pe care istoria îl modifică. Realismul ca viziune spectaculară rimează cu poezia realismului închegată în spectacolul *Nişte ţărani* în spiritul etosului incandescent. Drama *Ca frunza dudului* ... de D. R. Popescu (regia Cătălina Buzoianu) se constituie într-un spectacol de marcă ce cuplează conjuncţia dintre teatrul politic şi similar spectacol. Procedeele spectaculare, soluţiile metaforice şocante şi violente urmăresc potenţarea problematicii grave pe care o reflectă în spirit moralist D. R. Popescu. Ele surprind în concreteţea semnelor sugestive colectivitatea gregară şi culpabilitatea ei într-un proces de feroce dezumanizare. Reuşitele se rotunjesc în imagini scenice tulburătoare, în succesive tablouri de lucidă viziune ce sugerează mediul fetid al unui microorganism social infamant.

Actorul şi arta sa în excursul spectacolului consacrat teatrului politic sau celui de rezonanţă politică reprezintă un *factor esenţial* a cărui decisivă importanţă poate fi partajată cu locul pe care îl ocupă drama în arta creaţiei scenice. *Actorul-creator*, axul central al spectacolului sau *steaua polară* în *galaxia teatrului*, crează universul uman şi vraja sa prin multiple transfigurări.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Personajul literar dramatic al teatrului politic devine personaj scenic prin prezența actorului, creatorul ficțiunilor și al plăsmuirilor credibile. În materie de teatru politic actorul și arta sa se supun unor rigori dictate de talentul revigorat, de *altitudinea rațiunii sale angajate* și continuu conectat la arcul voltaic al energiilor morale calitative, actuale. *Clasicitatea* artei actorului *se modifică* în contextul *socio-politic al contemporaneității* și actorul exponent al epocii și al sensibilității sale oglindește universul zugrăvit în dramă cu *conștiința estetică și morală a veacului*. Evident, actul transfigurării este comun tuturor formelor dramaturgice și spectaculare. Însă *în sfera teatrului politic impulsurile rațiunii actuale, conștient asumate, se manifestă organic ca o natură simetrică ce funcționează simultan cu cea primordială*. Cultura actorului se impregnează în tipologii și tipuri exprimînd credința creatorului. Pozitivînd sau negînd, actorul construiește o realitate spirituală în care se oglindește viziunea și concepția sa despre lumea împresurătoare. Așadar, în procesul de plămădire a personajelor, ficțiuni sensibile, actorul se mărturisește prin atitudini, convingere și ideal. În compunerea spectacolului și în arderile sale emoționale și reflexive, actorul în arta sa plenar angajată construiește imagini evocînd lumi în spiritul celei pe care el o traversează.

Exigențele ce se impun teatrului politic evidențiază importanța sa și gradul superior al socialității sale. Dinamic, penetrant și percutant el influențează procesul comportamentului uman și oferă omului modele de complexă afirmare. Multiplele semnificații ale teatrului politic de artă au în vedere aspectele receptării în raza dezvoltării conștiinței sociale a publicului prin intermediul artelor spectacolului contemporan. Publicul provocat se recunoaște în imagini dramaturgice și spectaculare, incitînd perspectivele creației scenice închinate omului și umanității. Sensurile teatrului politic, active și militante, se regăsesc în mentalitatea și în conștiința omenirii. Curînd sau mai tîrziu efectele sale se arată. "Praxis"-ul acestui teatru se cere a fi căutat în *acțiuni extraartistice* tangente însă domeniilor esteticului ce înnobilează spiritualitatea ființei umane. Precipitații zeloși, conjecturali care vor să constate eficiența în *termen ad-hoc*, parcurg orele dezolant. Profeții răbdători, laici, care dovedesc *tenacitatea în timp*, vor saluta în *oda bucuriei* ipostazele noi ale sensibilității umane.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STRUCTURĂ ȘI STIL ÎN TEATRUL ISTORIC ROMÂNESC CONTEMPORAN

de ELISABETA MUNTEANU

De la *Poetica* lui Aristotel la *Prelegerile de estetică* ale lui Fr. Nietzsche și *Estetica* lui Georg Lukács studiul teoriei dramei a stat în centrul de interes al cercetătorilor. Să ne amintim că Stagiritul, cel mai important exeget al ei, accentua rolul primordial al acțiunii în structura operei dramatice, dar și importanța dialogului conflictual și a caracterelor. Să ne amintim apoi pertinenta observație a lui Hegel care atribuia dramei ca obiect "totalitatea intensivă a evenimentelor", față de "totalitatea extensivă" specifică epopeii și romanului, stabilind deosebirile lor esențiale. Sau cunoscuta schemă a lui Gustav Freytag referitoare la construcția "tectonică", piramidală proprie piesei clasice, "închisă" cum o numea Oskar Walzel, convertită apoi în varii panoramări ale formei "atectonice", circulare, "deschise" din teatrul contemporan. Sau posibila definiție pe care Tudor Vianu o dădea dramei : "O dramă este acea lungă evoluție care pornește dintr-o situație problematică și termină într-o soluție bine motivată", stabilindu-i astfel elementele constitutive, de la nodul conflictual la verosimilitatea deznodămîntului. Prin structură vom înțelege arhitectura operei, construcția ei internă, modul de articulare a părților componente, sau ceea ce John Gassner numea laconic dar sugestiv „forma dramatică".

Vom privi stilul în sensul accepțiunii date de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* și anume "ca expresie a unei individualități", ca element "reflexiv" care indică aportul subiectiv la expresia tranzitivă a celui care vorbește sau scrie [1]. "Stilul, preciza cunoscuta maximă a lui Buffon, este omul însuși". Deci ne vor interesa acele elemente care conferă, de pildă, savoare comică, ironie dulce-amară, oralitate, înfloriri metaforice cu irizări tragice pieselor, în speță celor istorice, ale lui Marin Sorescu. Sau modul în care se interferează vorbirea frustă, dominată de replici dure, zgrunțuroase cu inegalabile mlădieri poetice, de o puritate și transparență de cleștar, în opera acelui "dramaturg fundamental" cum îl numea Valentin Silvestru pe D. R. Popescu.

O primă constatare de la care vrem să pornim se referă la faptul că nu există un model unic al arhitecturii dramatice, ci tipuri extrem de variate. Dovadă ecloziunea cu totul neobișnuită a diversificării structurilor dramatice, ultimele decenii și mai ales perioada anilor 1976–1984, inclusă în lucrare, alăturînd dramaturgiei istorice naționale un florilegiu de piese care se doresc și sînt : "ipoteză dramatică de veac eroic moldav" și "basorelief dramatic" la Paul Anghel, reconstituiri cinematografice și reportaje dramatice de tip brechtian la Mihnea Gheorghiu, parabole și

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. I, București, 1966, p. 12.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 13–20, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dizertaţii filozofice în registrul tragic-comic la Marin Sorescu, D. R. Popescu, Paul Everac, Romulus Guga sau în cel tragic la Alexandru Sever, parabole poetice construite pe simboluri la Al. Popescu, Horia Lovinescu, I. D. Sîrbu, drame dezbatere cu implicaţii psihologice la Al. Voitin, Dan Tărchilă, Mircea Radu Iacoban, Mircea Bradu, comedii politice la Paul Cornel Chitic, ceremonialuri dramatice la Mihai Georgescu. Este o caracteristică novatoare în planul construcţiei dramatice în sincronie cu ideea de libertate în creaţia teatrală modernă.

Noile forme dramatice coexistă alături de structura tradiţională, bazată pe unitatea dintre acţiune, intrigă şi caractere, care continuă să se manifeste cu vigoare. "Vechile forme dramatice, preciza C. Măciucă, vechi sub raportul anterioritătţii genetice, nu şi al funcţiei formative — îşi păstrează eficacitatea, adoptate în opere de relief artistic, concordante prin problematică şi viziune cu solicitările fluente ale dezvoltării sociale"[2].

Această dualitate a structurilor aşa-zis « tradiţionale » şi a variantelor moderne o întîlnim la piesele care readuc în actualitate evenimente majore din istoria poporului nostru — eposul geto-dacic, războiul de Independenţă, sau figurile de efigie ale unor mari voievozi. Majoritatea lor au la bază informaţia documentară, dar ele nu evocă ci sugerează, nu reconstituie muzeistic ci propun o lume din perspectiva acelor vremuri şi a înţelegerii contemporane, imaginaţia creatoare ţesînd evenimente şi psihologii în limitele acelui "verosimil" de care vorbea Aristotel.

Burebista, întemeietorul primului stat centralizat dac, "cel dintîi şi cel mai mare rege din Tracia", cum îl numea o inscripţie din Dionysopolis, devine protagonistul unor lucrări ca *Regele desculţ* de Paul Anghel, *Marea lumină albă* de Mihai Georgescu, *Regele Răstrişte* de George Muşu sau al scenariului cinematografic *Fierul şi aurul (Burebista)* de Mihnea Gheorghiu [3]. Acuitatea conflictului acestor piese izvorăşte din faptul că puţini, foarte puţini înţeleg şi aprobă politica acestui ctitor şi vizionar de vremuri noi. Destinul istoric al regelui e victorios. Destinul omului e profund tragic.

Piesele oferă imaginea grandioasă a Daciei îmbinînd reconstituirea exactă cu legenda, istoria cu mitul. Nu întîmplător Mihnea Gheorghiu indică drept loc al acţiunii Europa de acum două milenii, destinul unor mari puteri europene încrucişîndu-se cu cel al Daciei. Planurile se interferează nu atît într-o alternanţă geografică, cît economică şi politică. În tabăra de pe malul mării Adriatice, Caesar meditează la marea sa carte *De bello dacico*, iar omonimul său din *Regele desculţ*, în numeroasele sale solilocvii, constată cu uimire : "... între mine şi absolut s-a strecurat Dacia ? Cînd ?".

La Paul Anghel se remarcă tehnica dialogului inteligent, nervos, subtil, cu inserţii metaforice şi rezonanţe poetice. La Mihnea Gheorghiu valoarea sugestiei, rafinamentul şi savuroasa erudiţie cuprinzînd într-o vastă panoramare capitala lui Burebista, cetatea agatîrşilor din Munţii Apuseni, peştera sanctuar din satul fortificat celtic şi ritualurile preoţilor druizi, Dionysopolisul şi alaiurile dionisiace, templul antic din marginea Dunării şi pe misterioasa lui slujitoare Magna Mater. Monumentalizat prin avînt eroic şi nebiruită forţă, dar şi omeneşte dimensionat prin cugetare şi înţelepciune în scenariul cinematografic al lui Mihnea Gheorghiu şi în drama lui G. Muşu, meditativ şi interiorizat în poemul lui Paul Anghel şi ceremonialul dramatic al lui Mihai Georgescu, Burebista impresionează prin frumuseţe şi pregnanţă scenică. Se reconstituie şi se restituie o epocă cu forţa argumentaţiei în *Fierul şi aurul* şi *Regele Răstrişte*. Se conturează un climat spiritual, cu arguţia polemicii în *Marea lumină albă*. Se propune o meditaţie asupra istoriei în *Regele desculţ*, atunci cînd în fruntea Daciei se afla un rege nepereche — Burebista.

Aducîndu-l ca protagonist pe Dromichaites, învingătorul diadohului macedonian Lisimah, D. R. Popescu este interesat de sensurile morale şi etice transmise de-a lungul generaţiilor într-o constanţă deplină a idealurilor. Deloc aleatoriu îşi intitulează piesa *Muntele* [4], simbol permanent al neamului, liant "verde şi nepieritor" între eposul geto-dacic şi epopeea prezentului. Ceea ce

[2] Constantin Măciucă, *Viziuni şi forme teatrale*, Bucureşti, 1983, p. 33.

[3] Mihnea Gheorghiu, *Fierul şi aurul (Burebista)*, scenariu de film, în vol. *5 lumi ca spectacol*, Bucureşti, 1980; G. Muşu, *Regele Răstrişte*, dramă istorică în 3 acte şi 8 tablouri, în *Teatrul*, nr. 3, 1978; Paul Anghel, *Regele desculţ*, text dactilografiat aflat la teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"; Mihai Georgescu, *Marea lumină albă*, ceremonial dramatic, text dactilografiat aflat la teatrul « C. I. Nottara ».

[4] D. R. Popescu, *Muntele*, în vol. *9*, Iaşi, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şocheazā de la început este modul de demarare a acţiunii şi de prezentare a protagonistului. Piesa începe cu îndeletniciri diurne, casnice — făcutul oalelor, iar regele apare purtînd în braţe o coşniţă lipită cu lut, un stup de albine, întrebînd derutant : "Riborasta, mi se bate ochiul drept, e de bine sau de rău?". Nimic nu lasă să se întrevadă problematica gravă, totul se desfăşoară ca într-o poveste hazlie. Un interesant joc al măştilor face ca, rînd pe rînd, să ni se dezvăluie, dincolo de aspectul abulic, distrat, şovăitor, mintea înţeleaptă, ascuţită, perspicacitatea şi inteligenţa unui neîntrecut strateg. Naraţiunea simplă, uneori discursivă, abundă în metafore, simboluri, comparaţii, în ziceri şi proverbe, în blesteme abominabile, invocaţiile lirice, poetice sau tragice sînt contrapunctate de umor şi ironie. Replicile au cînd rezonanţe poematice, cînd implicaţii de farsă ludică. Piesa îmbracă aspect de ritual folcloric, aspect specific de altfel multora din lucrările la care ne vom referi, adăugînd un fel de "grano salis" construcţiei dramatice. Discursul dramatic implică nuanţe politice, filozofice, etice, situate la graniţa dintre mit — istorie — actualitate, într-o convingătoare demonstraţie.

Ca şi piesele inspirate din eposul geto-dacic, cele consacrate Independenţei sînt scrise în marginea realităţii documentului, coroborat cu ficţiunea şi sensibilitatea creatoare, esenţializînd, problematizînd şi politizînd evenimente. "Orice istorie adevărată, scrie B. Croce, este o istorie a *prezentului*" (s.n.), iar G. Lukács înţelegea trecutul tocmai ca "preistorie a prezentului". Fidelitatea se exprimă nu atît prin respectarea strictă a rigurozităţii documentului, cît prin surprinderea esenţei adevărului istoric, al spiritului epocii, piesele prezentînd posibile *ipostaze* ale evenimentelor.

O succintă privire asupra pieselor dedicate Independenţei ne arată că majoritatea au caracter epopeic, cu deschidere de frescă. Horia Lovinescu în *Patima fără sfîrşit*[5] recurge la un procedeu sugestiv, cel al povestitorului, al naratorului care se instituie ca liant al evenimentelor petrecute la 1848, 1877, 1918, 1944. Procedeul favorizează impresia tonului direct, familiar, a impactului nemijlocit cu publicul şi a implicării lui în acţiune.

Acelaşi aspect *epopeic* cu caracter de *frescă* are şi *Patetica '77*, prelucrare de Mihnea Gheorghiu după Duiliu Zamfirescu[6]. Cuvintele lui Kogălniceanu "sîntem o naţiune liberă şi independentă" constituie nucleul central cu reverberaţii în destinele şi opţiunile personajelor reale sau fictive. Structura piesei e mozaicată, scenele multiple se derulează rapid, succesiv sau simultan, cu deschideri spre epicizare şi procedee brechtiene : proiecţii grafice din Grigorescu, fotografii din Carol Popp de Szathmári, secvenţe din filmul „Războiul de independenţă", songuri pe versuri din balade ostăşeşti. Stilul sobru, concis, conţine exprimări lapidare, fără a exclude tensiunea metaforică. Firele conflictuale diversificate în zeci de planuri converg către reliefarea eroismului *Pateticii '77*.

Ingenios apare modul în care I. D. Sîrbu legiferează în parabola sa istorică *Iarna lupului cenuşiu*[7] necesitatea prezenţei istorice a naţiunii române pe frontul de luptă, din unghiul de înţelegere al duşmanului. Piesa se înscrie în categoria dezbaterilor de idei, fiind o confruntare simbolică, cum ne sugerează şi titlul, între lupul dacic cu semnificaţiile mitice cunoscute şi lupul cenuşiu "mascota otomanilor, în goana lor înfometată pentru cucerirea spaţiilor geografice, ajutaţi de o putere militară extraordinară în epocă", cum preciza Romulus Diaconescu[8]. Beneficiind de o intrigă captivantă, proiectată pe un fundal oriental, de un limbaj metaforic, asezonat cu pilde, povestiri, proverbe ale unui înţelept umorist — Iusuf —, interpretează istoria riguros, în termenii înţelegerii contemporane : „nu poate fi liber un popor care asupreşte alte popoare".

Cheia înţelegerii piesei lui D. R. Popescu *Două ore de pace* o găsim chiar în subtitlul ei — — *Cine trece prin Aulis?*[9], ca şi Ifigenia, adolescentul Constantin parcurge un examen al patriotismului ardent, angajarea în istorie, dăruirea supremă îi conferă patosul exemplarităţii. Dramă *dezbatere*, cu implicaţii morale şi politice, prezintă ideea de patriotism într-o modalitate originală, închipuind o posibilă situaţie conflictuală. Nararea concisă, include momente de intens drama-

[5] Horia Lovinescu, *Patima fără sfîrşit*, în vol. *Teatru*, vol. II, Bucureşti, 1979.

[6] Mihnea Gheorghiu, *Patetica '77*, piesă de teatru în două părţi după Duiliu Zamfirescu, în *op. cit.*

[7] I. D. Sîrbu, *Iarna lupului cenuşiu*, în vol. *Arca bunei speranţe*, Bucureşti, 1982.

[8] Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, 1983, p. 193.

[9] D. R. Popescu, *Două ore de pace* sau *Cine trece prin Aulis*, în *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tism tratate în tonalitate orală. "Hei, ai noştri şi cu turcaleţii făcură pace", strigă bucuros Stan în deschiderea piesei. La cîteva replici Stelică îşi anunţă, cu simplitate mioritică, sfîrşitul. În piesă adie grave înfiorări poetice. Bocetele îi jelesc pe cei morţi, iar brîul cîntat din fluier şi taragot, bătut şi chiuit voiniceşte de soldaţi, devine un vifor, prefigurînd, într-o scenă de mare plasticitate şi vigoare dramatică, victoria finală.

Din cele cinci tablouri ale piesei lui Mircea Radu Iacoban, *Reduta şi şoarecii* [10], numai primul surprinde eroismul ostaşilor români în faţa redutei Griviţa. Este, credem, şi cel mai viabil, emanînd un suflu de căldură, omenie, reliefînd cu tandreţe chipul soldatului Vasile Vasile. Dialogul suculent are un haz aparte : Aurelian : "Lasă, mă, lasă asta. Doar n-ai să-ncepi mîine, povestea cu cisma. Vasile : Numai dacă mă-ntreabă. Aurelian : Soldat Vasile Vasile, eroii nu se împiedică într-o talpă de ciubotă. Vasile : Dă, treaba lor. Aurelian : Eşti un erou, Vasile Vasile ! Vasile : Vai de mine ! Da' de cînd ?".

Peisajul dramei istorice româneşti din ultimii ani s-a îmbogăţit şi s-a diversificat într-o continuă ecloziune a structurilor dramatice şi stilistice. Ca şi în cazul pieselor menţionate apelul la document nu urmăreşte atît corectitudinea factologică, ci ne ajută să sesizăm mai profund esenţialul : OMUL în situaţii istorice, cum preciza Victor Ernest Maşek. În acelaşi sens, C. Măciucă arată că "dramaturgia cu vocaţia istoricităţii operează cu esenţe umane şi sociale, surprinse în momente de culminaţie conflictuală, incizînd profund lumea contemporană ale cărei interogaţii le exprimă cu un plus de gravitate..." [11].

Asemenea "esenţe umane şi sociale surprinse în momente de culminaţie conflictuală" sînt şi Mihai Viteazul din *Capul* de Mihnea Gheorghiu, şi Vlad Ţepeş din *Întors din singurătate* de Paul Cornel Chitic sau din *Moartea lui Vlad Ţepeş* de Dan Tărchilă, şi Alexandru Lăpuşneanu din piesa omonimă de Virgil Stoenescu. *Capul* întregeşte teatrul documentar, agitatoric şi politic, al lui Mihnea Gheorghiu [12] într-o formulă de mare expresivitate şi într-o încercare, după expresia autorului, nu de "demitizare" ci mai curînd de "desprovincializare" artistică. Faptele voievodului Mihai sînt privite din interioritatea lor, metafora "teatrului în teatru" reverberîndu-le înţelesurile general umane. Procedeul este folosit de altfel cu deosebit efect artistic, aşa cum am văzut şi în *Muntele* de D. R. Popescu sau constituie însuşi eşafodajul piesei *Credinţa* de Ion Coja.

Construcţia mozaicată a piesei lui Virgil Stoenescu determină fragmentarea acţiunii, într-o revelatoare alternanţă temporală a planurilor, cu scene de ficţiune expresive : visul realizat în manieră expresionistă, dialogul Domnului cu Bătrîna, cu inserţii tragice. Şi mai ales acel element care tensionează piesa, îi dă un farmec aparte, meditativ şi poetic în acelaşi timp, şi anume al scindării personajului principal în EGO şi ALTER EGO-ul său, cel de-al doilea un fel de bufon autohton jucînd rolul conştiinţei obiective a domnului, procedeu magistral realizat de Horia Lovinescu în *Petru Rareş*.

Forma *deschisă*, *atectonică* a pieselor lui Paul Cornel Chitic determină dispersarea acţiunii în zeci de secvenţe, precum şi a liniilor conflictuale în tot atîtea confruntări. Parabola *Europa — aport, viu sau mort!* [13], comedie istorică în cinci acte, cum o numeşte autorul ei, exemplifică, poate cel mai exact, ceea ce s-a numit tendinţa de *epicizare* a dramei prin pluralitatea scenelor în succesiuni rapide, concentrarea spaţiilor temporale şi geografice şi alternarea lor într-o derulare reversibilă, metamorfozările eroilor, încărcătura lor simbolică şi metaforică sau pulverizarea pînă la simple apariţii decorative, apelul la o sceno-tehnică multifuncţională cu inedite soluţii în planul spectacolului, impactul direct cu publicul devenit copărtaş al acţiunii.

Se întîlnesc de asemenea şi structuri tranziţionale, situate la graniţa dintre rigurozitatea construcţiei clasice şi ilimitativitatea celei moderne. După cum se întîlnesc şi structuri aparţinînd celei mai bune tradiţii clasice. În prima categorie se includ *Moartea lui Vlad Ţepeş* [14] de Dan Tărchilă şi *Nu pot să dorm* de Ion Brad, în a doua *Noaptea* de Mircea Radu Iacoban şi *Negru şi roşu* de Horia Lovinescu. Dipticul lui Dan Tărchilă, concentrînd evenimentele celor „14 ani de

[10] Mircea Radu Iacoban, *Reduta şi şoarecii*, Iaşi, 1977.
[11] C. Măciucă, *op. cit.*, p. 37.
[12] Mihnea Gheorghiu, *Capul*, dramă-spectacol în două părţi, în *op. cit.*
[13] Paul Cornel Chitic, *Europa — aport, viu sau mort*, comedie politică, în *Teatrul*, nr. 9, 1979.
[14] Dan Tărchilă, *Moartea lui Vlad Ţepeş*, în vol. *Trei piese istorice*, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

umilință", petrecuți de Țepeș în exil și a ultimelor luni de domnie, se deschide cu un prolog care devansează acțiunea propriu-zisă și se închide cu un epilog, în alt registru temporal, realizîndu-se astfel construcția unitară a piesei. "Ticălos veac am apucat, Berivoi, ticălos și flămînd", se adresează domnul trădătorului Berivoi, în deschiderea piesei. Pentru ca în final să invoce shakespearian "hei, Berivoi, coboară și lasă-mi țeapa să le-o arăt ! ... O țeapă, dați-mi o țeapă !", îngrozindu-i pe ieniceri și așteptîndu-și mioritic „mireasa lumii". Cadrul spațial e același — cîmpul viscolit de zăpezi și străjuit de țeapa lui Berivoi, dar timpul e altul — de la cel al speranței și faptei se trece la cel al încheierii ciclului. Acțiunea se desfășoară gradat, cu confruntări puternice, individualități esențializate, într-o derulare a scenelor cînd violent tragice, cînd mustind de vervă, cînd fantastice sau poetico-simbolice, cînd meditative sau vizionare. Dialogul e alert, sintaxa modernă, replicile scurte au înțelesuri aforistice, stilul cronicăresc cedează locul unei fraze plină de nerv și, preciza N. Carandino, "valabilă dincolo de timp".

Negația din titlul piesei lui Ion Brad, *Nu pot să dorm* [15], include un simbolic laitmotiv, nu doar al nesomnului cărturarului patriot Timotei Cipariu, ci al nesomnului întregii națiuni, lipsită de drepturi în propria-i țară. Este starea de veghe a lui Avram Iancu, Simion Bărnuțiu, Treboniu Laurian, Aron Pumnul, Andrei Mureșan, truditori întru triumful ideii de libertate și unitate națională prin forța incitantă a cuvîntului angajat în istorie. Acțiunea concentrează evenimentele a două decenii (1840—1860), reliefînd momentul transilvan al anului 1848, cu accent deosebit pe ecoul Adunării naționale de la Blaj, moment de culminație al piesei, prin emoție, dramatism, vibrație patriotică.

Adeptul unui teatru de maximă concentrare Mircea Radu Iacoban preferă construcțiile sobre, concise, aproape în limitele triadei clasice a unității de timp, loc, acțiune. O noapte, după cum ne indică și titlul dramei sale în două părți și un epilog — *Noaptea* [16], o noapte în Iașii zbuciumatului secol al XVIII-lea și o acțiune principală — ocuparea Sfatului țării de breasla calicilor, în absența dregătorilor fugiți de frica ciumei. Piesa trăiește printr-un personaj colectiv, orașul — reprezentat prin oamenii săi cei mai nevoiași, cei mai umili, calicii, capabili însă de surprinzătoare resurse de omenie, înțelepciune, patriotism. Orașul devine simbolul perenității, al dăinuirii, oamenii trec dar fapta lor rămîne în veșnicie. Scenele se derulează rapid, exprimarea e sobră, nelipsită de lirism și umor, cu o limbă vie, mlădioasă. Ingenios e sugerată atmosfera tîrgului cuprins de spectrul ciumei și prin vocile vameșilor străpungînd noaptea din toate colțurile și de la Vamă, și de la Făinărie, și de la Podul Vechi, pentru a se stinge treptat, una cîte una : "La Vamă, bineee. Ehei, la Vamă, bineee ... (Strigă) La Vamă, binee ! (Nici un răspuns)".

Indiferent de structura clasică sau modernă a pieselor istorice se constată apetența deosebită pentru limbajul metaforic, alegoric și parabolic. Piese mai vechi ca *Petru Rareș* sau *Croitorii cei mari din Valahia*, mai recente ca *Regele descult*, *Muntele*, *Răceala*, *A treia țeapă* cunosc sugestive proiecții parabolice sau instituie parabola ca gen distinct în peisajul mozaicat al dramei contemporane, ca *Evul mediu întîmplător* de Romulus Guga [17]. Modalitatea e proprie unor celebre lucrări de la *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* și *Capete rotunde și capete țuguiate* de Brecht la *Caligula* de Camus și *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt, parabola fiind alături de alegorie, după opinia lui Brecht, una din formele cele mai proprii "de a-i confrunta pe oameni cu ei înșiși".

Evul mediu al lui Guga e întîmplător fiindcă orice politică de lezare a demnității umane, a libertății sale, de către forțe obscurantiste, hegemoniste, de la cele inchizitoriale la cele de tip neofascist se poate instaura oricînd și oriunde, poate deveni istoria nefastă a omenirii. Împotrivă-i se ridică soldatul Honterius, prin iubire își recîștigă nobletea umană și printr-o admirabilă revoltă zdruncină edificiul celor care încercau să anuleze condiția umană : "Omul e liber și măreț chiar și în beciurile voastre". Spațiul la care se recurge e un spațiu limită, al judecății victimelor și călăilor, un spațiu claustrat. "Incinta" capătă concretețe — o sală de tribunal, urmată de o alta și apoi de alta. Imaginea se aseamănă cu spațiul închis sorescian sau kafkian. Timpul este ireversibil, cu translații în orice epocă represivă, eroii arhetipuri simbolizează destinul omenirii în pericolul robotizării în așa-numitul "Centru de recreere umană". Acest spațiu închis cunoaște

[15] Ion Brad, *Nu pot să dorm*, piesă în trei acte și un epilog. în *Teatrul*, nr. 6, 1978.

[16] Mircea Radu Iacoban, *Noaptea*, în *op. cit.*

[17] Romulus Guga, *Evul mediu întîmplător*, tragedie-comedie în două părți, trei interogatorii și un epilog sau Utopie dramatică suficient de reală pentru a fi tragică, în *Evul mediu întîmplător*, București, 1984.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o permanentă mişcare vizuală şi mai ales auditivă. Zgomote de toate felurile populează scena: clopote, urletele amintirilor din conştiinţă, ţipetele Gloriei, songurile Străinului, picăturile de apă care cad asurzitor, rîsete, şoapte, loviturile înfundate ale bastoanelor de cauciuc, răpăitul tobelor, vocea solemnă a Domnului ca în misterele medievale. Tonul este grav şi sarcastic, liric şi tragic, filozofic şi poetic, planurile se interferează într-un ciudat joc al oglinzilor, cele trei interogatorii ale Victoriei, "femeia resemnată", se petrec "atunci" şi "acum". Ambiguitatea este voită — personajele trăiesc în viaţă şi ca proiecţii ale lor după moarte. Mesajul transpare cu claritate şi forţă mobilizatoare — un NU hotărît terorismului de oricînd şi de pretutindeni.

Piesa istorică, în special cea a ultimilor ani, a favorizat o inedită modalitate a tragicului, ipostaziat în variate structuri dramatice, capabil să genereze noi valenţe patriotice şi umaniste. Este fie un tragic de esenţă populară, ciudat amestec de umor sfătos şi ironie ţărănească grefat pe şirul unor întîmplări dramatice, aşa cum ne oferă piesele lui Marin Sorescu, *Răceala* şi *A treia ţeapă* [18], cele ale lui Paul Everac *Constandineştii* şi *Drumuri şi răscruci* [19] sau *Descăpăţînarea sau Pragul de taină* [20] de Alex. Sever. Fie un tragic pur propriu *Beţiei sfinte* şi *Solului* de Paul Everac [21], *Leordenilor*, dipticului *Noaptea e parohia mea* şi *Îngerului bătrîn sau Comedia nebunilor* [22] de Alex. Sever sau *Negru şi roşu* de Horia Lovinescu.

Nu fără temei Marin Sorescu îşi intitula *A treia ţeapă. Dimineaţa, la prînz, seara*, tragedie populară. Caracterizarea e proprie şi *Răcelii*. Avem de a face, mai exact, cu tragicomedii. Tragismul nu se converteşte în comic, păstrîndu-şi grandoarea aureolează sacrificiul şi puterea de jertfă. Dar fără a înspăimînta. Comicul i se contrapunctează, ca un „grano salis", adaugă savoare şi face ca faptele, oricît de dureroase, să pară fireşti şi trecătoare. Fiindcă domină speranţa în bine. Şi în biruinţă. Întors din lupta de la Oieşti, din 1463, ca şi cu un an înainte la Scăieni sau Popeşti, căpitanul Toma rănit de moarte şi cu un junghi în spate se înzdrăveneşte cu ventuze îşi cu un borş bun. Ia, "o simplă răceală", răspunde el cu umor îngrijorării doamnei Stanca. Replica esenţializează semnificaţia piesei, o reuşită parabolă cu o ingenioasă translaţie de la cotidian la adevărul istoric: năvălirile duşmanilor au fost şi rămîn simple răceli trecătoare pentru oamenii dîrji şi statornici ai ţării. Piesa se structurează ca un diptic: prima parte relatează invazia lui Mahomed al II-lea, într-o savuroasă şi comică descriere, a doua lupta valahilor" şi cu auzul, şi cu mirosul şi cu pipăitul (...) şi abia la urmă cu sabia". Eroul principal, Vlad Ţepeş, nu apare. El domină în absenţă, este mereu prezent, admirat, invidiat, temut, aşteptat, detracat, glorificat din perspectiva taberei adverse sau a oamenilor ţării. Procedeul "prezenţi în absenţă" face ca balanţa conflictuală să se echilibreze şi să confere eroului un nimb baladesc. Avea dreptate Valentin Silvestru cînd apropia piesa de o "Alixăndrie populară", "un fel de roman proliferat" [23], în care scenele avansează în ritmuri lente fără o aparentă unitate a construcţiei, într-un flux continuu asemănător vieţii şi morţii. În tabăra turcilor domină lentoarea orientală, lungi conversaţii, intrigi de curte, toane şi decizii neaşteptate, aflate sub semnul absurdului grotesc. Simbolica curte bizantină, construită pe metafora "teatrului în teatru", întăreşte, prin repetiţia aceluiaşi spectacol, senzaţia amintită. Pe dramaturg nu-l interesează convenţia teatrului istoric, discursul dramatic nu se supune retoricii tradiţionale, ci necesităţii de a crea senzaţia autenticităţii, a vieţii.

A treia ţeapă aduce în prim-plan un personaj de mare importanţă scenică, un "insomniac", cum îl numea Romulus Diaconescu, asemănător eroilor existenţialişti, aflat permanent în stare de veghe şi în luptă cu timpul necruţător. Domnitorul Vlad îşi iubeşte cu o dragoste nemăsurată ţara. Şi iubind-o trebuie să îndrepte. De aceea înalţă metaforica ţeapă între cele două în care zac Turcul şi Românul, "observatorii de sus ai vremii", o ţeapă dreaptă pentru cei care greşesc. "Ţeapa, preciza Virgil Brădăţeanu, are valoare de idee, este ideea sancţiunii necesare şi purificatoare, este mijlocul în acţiunea de însănătoşire morală, de prevenire a ticăloşirii" [24]. Între cele două scene similare, a ţepilor care străjuiesc în timp, cu care începe şi se încheie piesa, se desfăşoară acţiunea fragmentată în scene scurte, dinamice, uneori redundante a căror alternanţă e

[18] Marin Sorescu, *Teatru (Răceala, A treia ţeapă)*, Craiova, 1980.

[19] Paul Everac, *Constandineştii*, frescă dramatică în 22 de tablouri; *Drumuri şi răscruci*, dramă în două părţi (12 tablouri), în vol. *Viaţa lumii*, Bucureşti, 1982.

[20] Alex. Sever, *Descăpăţînarea sau Pragul de taină*, tragedie în 5 acte, Bucureşti, 1979.

[21] Paul Everac, *Beţia sfîntă*, dramă în 4 acte, în *op. cit.*

[22] Alex. Sever, *Comedia nebunilor sau Îngerul bătrîn*, tragedie în 3 acte; *Noaptea e parohia mea*, tragedie în 2 părţi, în vol. *Îngerul bătrîn*, Bucureşti, 1982.

[23] Valentin Silvestru, *Ora 19[30]*, Bucureşti, 1983, p. 187.

[24] Virgil Brădăţeanu, *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*, Bucureşti, 1982, p. 269.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cerută de gîndul interior al domnului. Tonul e satiric și poetic, solemn și ironic, tragic și comic, iar limbajul de o originalitate unică, face ca personajele să vorbească, cum spune autorul, ca "dinspre azi spre ieri".

Marin Sorescu găsește o ingenioasă și poetică alegorie spre a expune ideea de permanență, de continuitate a idealului : "Sulițele au rămas înfipte, au prins rădăcini, au crescut voinicești, sînt codri". La Paul Everac ideea continuității e sugerată „pars pro toto" prin neamul Constandineștilor. De la Dinică, adică Constandin cel mititel, la Moș Costache-Olarul, de la Constandin Durdu-Crîșmarul, Costică-scripcarul, Costea-hoțul, Costin-căpitanul, la Stolnicul Cantacuzino, beizadea Constantin și Vodă Brîncoveanu, neamul Constandineștilor înfruntă vremurile întru slobozenie. Fresca are o mare putere de evocare într-o ingenioasă alternare a planurilor spațiale, temporale, sociale narînd evenimente, întîmplări, oameni atît de diferiți, dar legați prin nevăzute fire de destinele țării. De la "Croitul oalelor" la "Îndreptatul oalelor", sugestive titluri cu care se deschide și se închide piesa, cu o construcție rotundă, armonioasă, fiecare nou tablou colorează divers o stampă policromă. Piesa ne apare în dublă vizualizare — plastică și auditivă, zgomotul permanent al tropotului de cai, un adevărat laitmotiv al acțiunii, simbolizează neîntreruptele plecări, reveniri, bătălii, înfrîngeri, victorii. Exprimarea directă, orală, numeroasele muntenisme, bocetele, strigăturile, cîntecul scripcarului, mitul popular al genezei îi conferă autenticitate și farmec.

Titlul dramei în 2 părți și 12 tablouri *Drumuri și răscruci* e simbolic. Răscrucile ce-i stau în față înțeleptului cărturar Miron Costin, trecut de cealaltă cumpănă a vieții, sînt multe și încurcate, dar drumul este unul singur și drept : "Drumul meu îi aici, sub cerul Moldovii, pe pămîntul ei, ori sub pămîntul ei. N-am altă podoabă pentru ea, decît puținătatea trupului meu și măreția gîndului". Viziunea tragică e de esență populară, cu o mare capacitate de generalizare filozofică, rezultînd din meditațiile și solilocviile cărturarului, din frumoasele citate extrase din poemul "Viața lumii". Simbolic e și titlul dramei *Beția sfîntă*. Beția întru apărarea credinței domnului, ca orice beție de putere, devine aducătoare de jaf, orgii, schingiuiri, teroare, crimă, moarte. Ostașii lui Hristos instituie, în scene de vibrație tragică, intolerança opresuinii religioase. Contaminarea beției sfinte antrenează dezumanizarea generală amintind de "rinocerizarea" ionesciană. Plătesc laolaltă vinovați și nevinovați. Zadarnic se înalță strigătul izbăvitor al tînărului Menalchos, săgeata îl străpunge fără cruțare : "Oh, Thalassa ! Thalassa ! Doamne, Doam... De ce?".

Tragedia în 5 acte *Descăpățînarea* scrisă de Alexandru Sever în buna tradiție a dramei clasice, îmbracă haina modernității prin dinamica scenariului de factură cinematografică, prin stringenta actualitate a viziunii istorice a autorului. Tensiunea izvorăște din acuitatea conflictului care polarizează confruntarea a trei caractere, trei destine, trei moduri de a înțelege și de a face istoria, toate reductibile la ideea majoră a dragostei de țară. Fiecăruia dintre ele îi este propriu un anumit "timp". Timpul octogenarului Constantin Cantemir este cel al chibzuinței, al așteptării și al alianței cu turcii fiindcă nu se putea altfel. Cel al răzvrătitului și temerarului Velișco e timpul cutezanței, al faptei și al alianței cu leșii. Timpul lui Miron Costin e cel al cugetării. El înțelege cu superioritatea culturii că în istorie e necesară răbdarea ca să fie pregătite "temeliile". Fiorul dramatic al piesei se realizează și prin prezența, în plan secund, a unui gînd subteran, mărturisit sau nu, al protagoniștilor. Dorința vie, aproape ca o rană deschisă a domnului de a-l scăpa pe Miron Costin de uneltirile nevolnicului Iordache Ruset, amintește de cea a Regelui față de Beckett. Apoi presentimentul tragic al înțeleptului, un fel de avertisment rostit din prima scenă de misterioasa umbră, poate un alter ego sau de straniul bătrîn, în actul IV. Presentimentul devine certitudine și-l determină pe Miron Costin, ca în prag de taină, să-și rostuiască treburile lumești și pe cele sufletești. Acceptarea conștientă a sfîrșitului tragic îi conferă un nimb eroic. Piesa de o arhitectură aproape fără cusur, de finețe psihologică și tensionată confruntare tinde spre monumentalitate, ridicîndu-se de la circumstanțe la semnificații.

Cu *Noaptea e parohia mea* și *Îngerul bătrîn sau Comedia nebunilor*, Alexandru Sever accede spre teatrul "universalist" realizînd o acerbă filipică împotriva politicii dezumanizante a nazismului. Prezența lui Hitler în plină ascensiune, iar apoi agonia și sfîrșitul demențialei sale terori sînt urmărite în cele două părți ale tragediei — *Urletul* și *Beciul*. Faptele se narează din perspectiva exactă a documentului, piesa înscriindu-se printre lucrările reprezentative ale teatru-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui politic documentar gen *Vicarul* de Ralf Hochuth, *Ancheta* de Peter Weiss, *Dosarul Andersonville* de Paul Lewit sau *Cinci zile în port* de Luigi Squarzzino. *Urletul* are o mai mare teatralitate izvorită din insăşi dinamica ideilor, din prezentarea instaurării mecanismului puterii şi odată cu el a unei tensiuni ascendente, de la neliniştile, presentimentele primelor scene la spaima demenţială, atrocităţile abominabile din final. În planul construcţiei dramatice asistăm la schimbarea rapidă a secvenţelor, dominate de prim-planurile protagoniştilor, într-o derulare filmică — von Papen, von Hindenburg, Göring, Himmler. Toate firele converg spre reliefarea imaginii coşmareşti, feroce şi groteşti a Führerului, în dezlănţuirea urletului său demenţial, aducător de crimă şi moarte. *Becul* are o acţiune mai ternă, înaintînd anevoie, în scene aproape irespirabile, ca şi ultimele zece zile din viaţa Führerului, acum o fiinţă larvară, tîrîndu-şi neputincios abulia prin galeriile întunecoase ale buncărului. Finalul sugestiv e construit pe tehnica anticlimaxului.

De la rigurozitatea documentară din *Noaptea e parohia mea* se trece la ficţiunea poetică din *Îngerul bătrîn sau Comedia nebunilor*, exemplificîndu-se, prin scene zguduitoare, consecinţele politicii abominabile a nazismului prin intermediul lagărului de la Auschwitz. Piesa începe ca o cronică : în noaptea de 28 spre 29 septembrie 1944, precizînud-se cu exactitate locul şi timpul acţiunii. Şi se continuă ca o tragedie cu inserţii expresioniste, cu suspansuri şi interogaţii de mare forţă dramatică. Puterea de vizualizare e deosebită : moşneagul e văzut pretutindeni "printre leşurile înnădite prin ocoale... printre şirurile de încălţări pribege, aşa de pustiite încălţări, de parcă un întreg norod de robi desculţi le-ar fi lepădat scîlciate ca să se înalţe la cer". Translaţia de la real la fantasticul macabru potenţează ideea vinei şi a răspunderii. Scena finală materializează, în viziuni goyeşti, pedepsirea conştiinţei vinovate a comandantului lagărului, prin reeditarea modernă a criniilor : "Şi iată că uşa de la cămara cu morţi se deschide încet şi din conul ei de umbră începe să iasă un lung şir de femei înveşmîntate în pînză de sac, descărnate, despletite, desculţe". Ele ridică necruţător "Spînzurătoarea din Lagerplatz".

Ne-am referit la cîteva piese din ultimii ani, care încearcă să reconstituie evenimente majore din istoria poporului nostru sau din istoria omenirii din unghiul de înţelegere contemporan. Meditaţii filozofice despre sensul dialectic şi destinele istoriei, piesele menţionate nu numai evocă, ci interoghează, problematizează şi politizează. Istoria este trăită şi implicată prezentului. Faptele sînt privite din perspectiva a ceea ce Joyce numea "tempori nostri". Structurile se diversifică într-un mozaic multicolor de forme. Ca şi stilurile. Tendinţa o inaugura prin anii '66 Horia Lovinescu printr-o excelentă piesă, devenită cap de serie, *Petru Rareş*.

Şi tot Horia Lovinescu deschidea o nouă perspectivă în interpretarea istoriei prin *Negru şi roşu* [25]. Ceea ce l-a interesat acum era, după propria-i expresie, "să reediteze experienţa unui teatru de meditaţie pură, debarasat complet de superstiţia dramei psihologice moderne, care pleacă de la analiza mai mult sau mai puţin subtilă a trăirii personajelor... Pe de altă parte ... am evitat cu orice preţ superstiţia «demitizării» şi «actualizării»...". Rezultatul : o tragedie a puterii, de tip clasic, de o mare simplitate în care faptele vorbesc de la sine, făcîndu-ne parcă contemporanii lui Tarquinius şi Brutus. Este un mod original de a pune în pagină evenimente de acum 2500 de ani, de a le ordona riguros dramatic, printr-un simţ deosebit al ritmului şi al mişcării interioare. Demonstraţia convinge fiindcă poartă girul talentului.

[25] Horia Lovinescu, *Negru şi roşu*, Bucureşti, 1984.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TIPURI ȘI STILURI ACTORICEȘTI ÎN TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN

de IOANA MĂRGINEANU

Actorul se lasă încadrat tot mai greu în "emploi"-uri sau tipuri actoricești riguros stabilite. El face parte dintr-o "familie" aparte, dacă nu chiar dintr-o lume aparte. Este demiurg, este mag, este Proteu. Ne poartă în lumea sa din Olimp în infern, are harul de a pătrunde prin secole și peste mări și țări.

Încercarea de a-l "studia" și, mai ales, de a-l "cataloga" seamănă, mai curînd, a sacrilegiu. Căci, chiar speciile cele mai rare, mai prețioase din lumea vrăjită a adîncurilor sau a văzduhului, cărora savanții le-au studiat și descoperit toate trăsăturile, păstrează pentru noi o aură de mister.

Dacă mitul vedetei, în accepțiunea pe care o aveau Greta Garbo sau Rudolf Valentino a dispărut, transformarea sa ori chiar apariția "antivedetei" din zilele noastre, poate nu au adus cu ele schimbări substanțiale. "Star-sistemul", "Valurile Rock" sau "Punk", *mass-media*, îndeosebi televiziunea și sistemele video, au menținut acest mit, accentuînd însă efemeritatea sa.

Vedeta, sau chiar "mitul" pe care le afirmă teatrul, diferă, în primul rînd, datorită existenței sale "hic et nunc", al comunicării nemijlocite și, în ultimă instanță, al comuniunii, al implicării spectatorului.

Creația unor actori care și-au cîștigat acest nimb ni se pare pasionantă din cel puțin două motive: cum a apărut și cum se menține acest nimb? Și, fiindcă astfel de actori și-au creat un stil de interpretare distinct, bine definit, cum au izbutit să ajungă la cristalizarea sa? Răspunsuri se găsesc, fără îndoială, destule, unele mai convingătoare, altele pot fi socotite poate mai mult intuiții.

Unul dintre criteriile care îngreunează astăzi tot mai mult disocierile care se făceau în trecut ("emploi"-uri ca "june prim", "ingenuă", "duenă" etc.) este un criteriu estetic ținînd de ceea ce am numi "Impuritatea" categoriilor estetice. "Puritatea genurilor", delimitarea categorică a tragicului de comic, nu mai sînt demult "reguli" sacrosancte. Existența tragedianului sau a tragedianei secolului trecut, ca și a "actorului comic" - pur și simplu -- nu mai este posibilă.

Călăuzit de steaua polară a lucidității sale, dar și de simburele ardent al emoției creatoare, actorul acestui "secol al științei", cum l-a denumit Brecht, este un actor antiiluzionist, nu rareori, ironic (chiar autoironic), ceea ce nu înseamnă că este lipsit de căldură și sensibilitate.

Astfel de actori ni se par a fi doi dintre aceia ce reprezintă teatrul românesc contemporan, care pot fi socotiți drept etaloane ale acestuia: Octavian Cotescu și Toma Caragiu. Ei

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 21–29, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sînt departe de ceea ce înainte se chema "actor comic" ca, de exemplu, Sciastlivţev din piesa *Pădurea* de Ostrovski. El este — aparent — un "actor comic" dar, în esenţă, el poate fi privit tragic în histrionismul său deliberat. În schimb, Nesciastlivţev, "tragedianul", ne apare astăzi, străbătut în patosul său, de o evidentă undă comică.

★

Închinare ACTORULUI sau vocaţia de a încarna Actorul

Am dori să luminăm în creaţia actorului Octavian Cotescu un simbure comun al rolurilor sale ce ni se pare o adevărată "predestinare" : aceea de a urmări, iarăşi şi iarăşi, parcă împins de o ascunsă forţă lăuntrică, *condiţia actorului*, devenirea şi evoluţia sa. Căci, ce altceva sînt, privite din acest unghi, rolurile din piesele *Minetti*, *Tartuffe*, *Cabala bigoţilor* sau din filmul *Saltimbancii* ?

Este, oare, vorba de o "predestinare" sau, mai curînd, de o vocaţie, de o necesitate interioară de a scormoni, prin intermediul destinelor şi cuvintelor acestor "mari umbre" (cum a denumit sugestiv Diderot personajul dramatic) sensul şi menirea propriei sale profesiuni, a propriei sale vocaţii ? Privite ca "o temă cu variaţiuni", aceste personaje, deosebite de altele, deoarece stabilesc un al doilea nivel de creativitate, creînd — de fapt — un "teatru în teatru", pot oferi actorului-căutător al marilor răspunsuri tot atîtea variante — dramatice sau tragice, tragi-comice sau groteşti.

Ni se pare simptomatic că aproape fiecare dintre aceste roluri (dacă nu chiar fiecare) se bazează pe o metaforă : Minetti pe masca regelui Lear, Molière pe masca lui Tartuffe, iar tatăl din filmul *Saltimbancii* pe masca clownului. Smulgîndu-le măştile, actorul Octavian Cotescu face un demers, am zice, de factură pirandelliană. Ne putem întreba : pînă unde ajunge detaliul biografic şi de unde începe parabola ?

Fig. 1. — Octavian Cotescu (Demeter) în *Pălăria de pe noptieră — Tandreţe şi abjecţie* de Teodor Mazilu. Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra», stagiunea 1968—1969.

Un al doilea element ce particularizează aceste personaje este ponderea monologului, chiar a monodramei, căci, chiar înconjuraţi de oameni, eroii sînt foarte singuri, poate, într-o oarecare măsură, cu excepţia Clownului din *Saltimbancii*. În *Minetti* şi în filmul *Saltimbancii* cel puţin un monolog cîştigă o valoare aforistică. Depăşind hotarele unei biografii (chiar spirituale), aceste monoloage simbolizează însăşi condiţia Actorului, putînd fi socotite şi drept un testament spiritual al Actorului. În rostirea lui Octavian Cotescu eroii cîştigă o dimensiune monumentală. Bătrînul actor a cărui avere este masca lui Ensor, ca şi circarul dispreţuit de către semenii obtuzi, devin sublime fiinţe, aproape de esenţa aspiraţiei lor. Fiinţa fizică, biologică a actorului pare a se modela ca printr-o vrajă în contururi făurite dintr-o materie misterioasă, asemănătoare Marilor Duhuri din Teatrul Nô. Căci ele se topesc în corul marilor voci ale Creaţiei.

În aceste partituri poate fi descifrat un filon al solitudinii şi o tendinţă spre solilocviu. Minetti evoluează într-un univers nocturn, cu măşti mai aproape de "Totentanz" decît de Carnaval.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(iar masca lui Ensor este emblema dansului macabru). Octavian Cotescu a decupat cu finețea și precizia unui artizan orfevru contururile halucinante ale personajului său cu o dublă natură, ca un Janus : Minetti-actorul "adevărat" (dar atît de diferit de arhetipul originar) și Minetti — cel purtător al măștii regelui Lear — de Ensor. Se naște din această stranie simbioză un cutremurător portret al Actorului, poate un "portret al artistului la maturitate", dacă ar fi să-l parafrazăm pe James Joyce.

De la Minetti la Molière (tot un Janus : Molière-Tartuffe) actorul-interpret-creator-căutător face pasul de la tragedia shakespeariană convertită în farsă tragică la comedia de caracter convertită în farsă tragică. Și din nou, Octavian Cotescu creează, într-o nouă lumină, privind în abisurile eroului său, un portret sfîșietor, o altă ipostază a "portretului artistului la maturitate", în care gustul amar al ingratitudinii dispare, uneori, sub pojghița amăgitoare a unei nesperate fericiri tardive, iar nefericirea alunecă pe panta grotescului cu tente tragice. Și aici, Octavian Cotescu își dezvăluie curajul *patosului*, un dat consubstanțial al actorului autentic, pe care mulți actori din zilele noastre nu numai că l-au pierdut, dar se tem să-l dezvăluie. Și, ciudat, acest patos pare a curge tocmai din *firescul* ce caracterizează jocul său. Sau, tocmai îndrăzneala patosului se naște din adevărul firescului, o subtilă îmbinare a mimesis-ului și poesis-ului. Căci niciodată firescul său nu este firescul cotidian, iar nici patosul său nu descinde din acela teatral-emfatic.

Cu un *simț al stilului* fără greș, Octavian Cotescu colorează figura tragică a lui Molière, cu adevărul ei istoric estompat de legendă, în nuanțele discrete sau, alteori, în petele de culoare violente ale ironiei și sarcasmului. Ca și Toma Caragiu, pe coordonate specifice, jocul lui Octavian Cotescu este arareori lipsit de ironie și de autoironie. O ironie subțire, apropiată de ceea ce am putea numi "distanțare", o luciditate ce demistifică și demitizează. Dar ne putem întreba, dacă Molière este "demitizat" de către actor sau aureolat de legendă? Căci Molière-Omul, ridicol de nefericit, și Actorul, sublim de dăruit Teatrului, transcend în întruchiparea lui Octavian Cotescu pe un plan superior de generalizare estetică și filozofică. În afara *metaforei* și a *parabolei*, mai apare un element esențial : Actorul ca *simbol* al creației. Raportul dintre metaforă, parabolă și simbol ni se pare a exprima ACTORUL ca TOTALITATE, în sensul pe care Hegel îl acordă poeziei dramatice. Asistăm, deci, la un demers dificil, am spune chiar periculos, dubla ipostază a "identificării" și "distanțării", actorul de pe scenă se contopește și se îndepărtează de personajul din opera dramatică. Or, acest urcuș epuizant spre zona eterată a simbolului (glacial ca în ibsenianul *Brand* sau incandescent ca în cehovianul *Pescăruș*) poate fi socotit, cu adevărat, un triumf al actorului.

Datorită acestui simț al stilului cu care este înzestrat, Octavian Cotescu a "materializat" pe scenă un arhetip al dramaturgiei noastre contemporane : personajele din teatrul lui Teodor Mazilu. Am putea spune că actorul este un "specialist" în dramaturgia (dificilă) a lui T. Mazilu, dar, de fapt, el trece dincolo de hotarele propriu-zise ale acestei dramaturgii, pășind în miezul problematicii piesei parabolice contemporane. Creația sa din piesa lui Max Frisch *Biedermann și incendiatorii* ni se pare un argument grăitor în acest sens.

Mînuind "bisturiul" sarcasmului, Octavian Cotescu realizează o reală "vivisecție" a nocivității ce pătrunde în casa și în viața lui Biedermann, în Europa amenințată de pîrjolul nazismului. Cu o minuție datorată lucidității analitice, cu siguranța actorului-constructor al personajului, el se insinuează periculos, într-un ritm ce-l copleșește pe partener și pe spectator, în același timp. Inteligența scenică cu sclipirile lamei de oțel, aruncă replici-cheie spre deznodămîntul tragi-comic, grotesc. Personajul său devine, într-un sens, aproape alegoric.

Se poate descifra în ansamblul creației sale scenice știința *construirii finalului*, gradația ascendentă, tensiunea ce duce la explozie. Seamănă cu migala arhitectului ce-și aureolează monumentul arhitectonic cu o cupolă vastă. Și sub această cupolă, străbătuți de ecoul ca de clopot al mesajului, ne ridicăm îngînduraţi și pășim mai bogați pe poarta teatrului.

Fără îndoială că, Octavian Cotescu se înscrie printre acei actori ai "secolului științei" dar, totodată, el are harul să urce prin timp și să simtă "pulsul" epocilor revolute, să le aducă spre noi, să ni le apropie. Ai fi ispitit să-l socotești mai ales un creator al eroilor dramaturgiei contemporane (a cărei pondere este, desigur, hotărîtoare în patrimoniul rolurilor sale), dar tocmai această amplă *tipologie contemporană* îl hărăzește *perenității eroului clasic*. Nu este vorba de două

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

categorii deosebite de roluri, ci de unul și același proces spiritual, de o linie de continuitate și de complementaritatea termenilor din raportul clasic — modern, național — universal. Este un demers teoretic subtil, nuanțat, nu lipsit de capcane și ispite. Dar claritatea gîndirii analitice, forța de sinteză, capacitatea de stilizare și esențializare asigură această coborîre a actorului în sine și același urcuș ce suie spre lumina frumosului și a adevărului (nu întotdeauna comod, căci nici Teodor Mazilu, nici Molière, nici Mihail Bulgakov sau Max Frisch nu sînt autori dramatici "comozi").

Mimica acestui actor, ca și vocea sa, oferă datele unui interesant studiu de psihologia creației: bonom dar și tăios, duios dar și sarcastic, cu o voce caldă, cu dulci inflexiuni moldovenești, totodată tranșantă, fermă. Dar în ochi, sclipește întotdeauna acea undă de ironie (mai curînd binevoitoare decît malițioasă). O ușoară mișcare a buzelor pare a confirma prezența sîmburelui de ironie, ce pare a "circula" între actor și personaj, ca o mică, dar încăpățînată luminiță fosforescentă. Urmărind-o "prins" de sclipirile ei, spectatorul devine un partener sau chiar un "complice" al Actorului.

✱

„Exegi monumentum aere perenius"

Văzînd și revăzînd chipul actorului Toma Caragiu pe banda de celuloid care i-a imortalizat imaginea, sîntem mereu ispitiți să așteptăm revederea cu el pe scenă sau pe stradă. Nu putem (și nu vrem) să credem că, din nefericire, Toma Caragiu nu mai este astăzi decît o nălucă. A fost atît de viu, de spontan, de vital, încît l-ai crede nemuritor! Și, de fapt, el este nemuritor. Plecat în lumea umbrelor, tonusul său, acea ironie atît de specială, de "a sa", îl transformă într-un contemporan pe care generațiile viitoare îl vor îndrăgi ca și noi, contemporanii săi.

Toma Caragiu face parte din acea nobilă stirpe de artiști, greu de încadrat sau "clasificat", în primul rînd prin natura sa proteică, prin disponibilitățile care îl apropie, ca și pe Octavian Cotescu, de ceea ce numim "actor total", concept-capcană, destul de tocit și vidat de substanța sa, probabil, reală. "Actorul total" a fost, după propria sa mărturisire, o adevărată obsesie: "M-am străduit, de-a lungul și de-a latul existenței mele să fiu actor total. Nu știu dacă am reușit, dar asta a fost obsesia mea nr. 1. Eu cred că actorul trebuie să joace astă seară Lear și a doua seară să fie clown la circ" [1].

Fig. 2. — Toma Caragiu (Satin) în *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, în regia lui Liviu Ciulei. Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra», stagiunea 1974—1975.

Ca și Octavian Cotescu, a făcut parte din colectivul Teatrului "Bulandra", pe care l-a numit sugestiv "o curte a miracolelor" și al cărui secret este atitudinea creatoare față de conceptul teatral, față de parteneri, față de echipă. Doar așa s-a putut forma, fără îndoială, ceea ce am putea numi "echipa de vedete" a acestui teatru.

Toma Caragiu este unul dintre actorii care folosește (ni se pare că numai timpul prezent și nu trecut ar putea reliefa contururile unui virtual "portret" al său) "limbajul corporal" ca pe un limbaj cu adevărat integrator, putînd ilustra ceea ce a urmărit Vsevolod Meyerhold prin "bio-

[1] Toma Caragiu, *Poeme și alte confesiuni*, Cluj-Napoca, 1979, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mecanica" sa. Instrumentele pe care le minuiește — vocea, mimica, plastica corporală — ar merita un studiu aparte. Timbrul vocii sale, nazalizarea sau guturalizarea (nealunecînd în manieră), "limbajul ochilor" ce pare să cîștige, nu rareori, o reală autonomie, grația și eleganța trupului viguros și suplu, alcătuiesc un obiect demn de interes, în vederea cristalizării unui stil actoricesc distinct.

De la personajele lui Caragiale la eroii lui Dürrenmatt și O'Neill și de la aceștia la actorul din filmul *Actorul și sălbaticii* (o altă ipostază a Actorului-creator, ca și în cazul lui Octavian Cotescu sau al lui Emil Botta în rolul emblematic al lui Nesciastliviev din piesa *Pădurea* de N. A. Ostrovski), Toma Caragiu străbate stațiunile pe care, poate, Dante însoțit de Virgiliu le-a străbătut în *Divina Comedie*. Căci astfel am dori să privim acest drum, blestemat și sublim, presărat cu flori și cu spini.

Ca un sensibil filtru într-o rafinată alchimie, actorul aduce personajul la sine (ceea ce este cu totul altceva decît maniera sau autopastișarea), păstrînd intacte spiritul, stilul, mesajul autorului dramatic. În consens cu regizorul, dezvăluind evidente "afinități elective", Toma Caragiu creează în universul derizoriu al mahalalei din *D-ale carnavalului* (Iancu Pampon) un "comic enorm", înconjurat de un halou tragic, ce scoate personajul din seria tiparelor. Ca și în *Revizorul* de Gogol, dovedind din nou acele afinități cu Lucian Pintilie, actorul se ridică pînă la hiperbola satirică în care simțim sarcasmul scrîșnitor. Despre L. Pintilie actorul arăta că "ceea ce este cu totul remarcabil la Pintilie este sublimul satirei, starea de sublim" [2]. Și, cîndat, simburele cronesc transpare întotdeauna, chiar și în această amețitoare apropiere de zonele fantasticului. Pe de altă parte, portretul prefectului Ștefan Tipătescu din comedia *O scrisoare pierdută* topește reverberațiile acestui "comic enorm" în nuanțele cînd realiste, cînd esențializate ale tipului din comedia clasică de moravuri. Scena antologică dintre Tipătescu și Cațavencu (Octavian Cotescu) este elocventă pentru disocierile stilistice pe care le putem face. Dar la ambii actori putem descifra, aici, contururile dure, în "aqua forte", coordonata atitudinală a actorului față de personaj, mesajul transmis cu claritate spectatorului contemporan.

Ca și în cazul lui Octavian Cotescu, Toma Caragiu face parte din familia actorilor de *intensitate*, a acelora ce nu-și precupețesc energia, suflul, care se cheltuiesc cu generozitate pe scenă, care-și revarsă darurile, harul, semenilor. Este, desigur, un dat al artistului autentic, precum și o garanție a "monumentului" pe care îl ridică posterității. Actorul însuși este convins că : "profunzimea, arderea sînt condiții ale acestei profesii. Cuptoarele trebuie să ardă cît pot ele de tare. Altminteri «oțelul» nu e bun" [3].

Am avut bucuria să-l urmăresc în mai multe dintre creațiile sale din rîndul întîi (loc pe care-l socoteam ca dezavantajos) dar care a devenit, atunci, un nebănuit loc de studiu "la microscop". Atunci am avut revelația acelui limbaj sintetic și analitic totodată. Nu-l pot uita în extenuantul rol al lui James Tyrone din drama o'neill-iană *Lungul drum al zilei către noapte*, scoțînd la suprafața chipului său întors spre sine umbrele unui "Inferno" interior. Parcă te chinuia și pe tine, spectator neruşinat, asemenea unui "voyeur" al unor drame intime răscolitoare. Cu o rădăcină înfiptă parcă în *Tatăl* lui August Strindberg și o alta în solul însingerat al propriei biografii o'neill-iene, actorul Toma Caragiu străbătea pas cu pas, pe treptele chinuitoarelor dialoguri și monologuri interioare, hățișul suferințelor autodistructive. Se părea că relațiile cu partenerii se încheagă "hic et nunc", că asistăm la o geneză care este, totodată, o apocalipsă.

În *Meteorul*, Toma Caragiu ne demonstrează că "putem să scoatem tragicul din comedie, să-l scoatem la iveală sub forma unei clipe înspăimîntătoare, a unei prăpăstii ce se cască în fața noastră" [4]. Așa cum Minetti este un Lear în fața prăpastiei care nu-l înghite, eroul lui Dürrenmatt dansează un dans macabru, dar cu echilibrul fragil al dansatorului pe sîrmă. Umorul este și el "negru", acel "Galgenhumor" (umor de spînzurătoare) care suie de la Simplicissimus pînă la Dürrenmatt.

Caratase din filmul lui Manole Marcus *Actorul și sălbaticii* este și nu este, sau, este mai mult decît evocarea acelui actor unic, acelui fenomen unic care a fost Constantin Tănase. Și aici,

[2] *Ibidem*, p. 69.
[3] *Ibidem*, p. 74.
[4] Friedrich Dürrenmatt, *Probleme ale teatrului*, în volumul, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. II, București, 1973, p. 192—193.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Actorul este un simbol al creației. Toma Caragiu are față pe personajul său dubla atitudine a admirației afectuoase și a autoironiei lucide. Dincolo de tenacitatea creatorului, actorul impune latura luptătorului împotriva forțelor întunericului. Al artistului-luptător. Al omului încrezător în victoria sa. Moartea stă sub însemnul victoriei. Și al comunicării unui mesaj încărcat de încredere.

De fapt, însăși dispariția fizică, biologică a Actorului, răpus de forța oarbă a seismului nu a însemnat și nu înseamnă și dispariția sa spirituală, afectivă.

*

„Laurii visului fruntea-mi încing,
Lauri de plumb fruntea mi-o farmă"

EMIL BOTTA

Dacă eroul lui Camil Petrescu a "văzut idei", actorul-poet Emil Botta a văzut cerurile și pădurile. L-am definit odată drept actor expresionist și ni se pare acum că tocmai lumea ca viziune este un dat fundamental. Rareori putem întîlni oameni atît de perfect uniți cu opera lor, ca în cazul lui Emil Botta. Întreaga sa înfățișare, forma prelungă și ținuta ușor aplecată a capului,

Fig. 3. — Emil Botta (Ion) în *Năpasta* de I. L. Caragiale. Teatrul Național din București, stagiunea 1969—1970.

privirea îndreptată undeva, înăuntrul său, micul surîs din colțul buzelor, amar-dureros, mersul lent, fiecare pas părînd că duce undeva, spre un ținut misterios, ni-l înfățișează ca pe un locuitor al tărîmurilor Poeziei. Vorbirea — mai mult șoptită, ca și strigătul — emblemă a expresionismului.

Contorsionat, damnat și binecuvîntat, Emil Botta pare a fi găsit în Ion-Nebunul, din drama lui Caragiale *Năpasta*, un adevărat „alter-ego". El se dovedește a fi un tip de actor pe care l-am socoti introvertit. Pe de-o parte, are o mare pudoare și decență în a-și dezvălui chinul, pe de altă parte, durerea urcă din străfundurile ființei sale, invadîndu-i întreaga ființă și contaminînd de milă și spaimă pe cei din jur. Jocul său este de o factură *catharctică* imediată, împinge la meditație, zguduie, purifică. Ion, așa cum îl concepe Emil Botta, vine nu numai de la ocnă, dar și din pădurea cu "arbori noptateci", în care viziunea Fecioarei apare, poate, luminată de "al nopții miez putred, lună verzuie". Replicile lui Ion devin treptat un monolog chinuit și chinuitor, tot astfel cum dialogul este, în fond, în opera dramatică expresionistă, un monolog. Gura și ochii sînt cele două lăcașuri care ascund strigătul: unul auzit, celălat mut.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Am putea asemăna jocul său unei ciudate hărți, bîntuite de oaze și zone furtunoase. Îngeri, diavoli, priculici, peste care domnește Întunecatul April.

Fiecare rol tinde să devină un echivalent al personajelor sale poetice. Acest *filon liric* al interpretării sale conține, la rîndul său, un filon *tragic*, străbătut uneori de scînteieri grotești. Este însă un grotesc de factură foarte specială, amudit cu ridicolul sublim al unui Don Quijote. Astfel l-a creat pe tragedianul Nesciastlivțev din comedia *Pădurea* de Ostrovski, un Don Quijote care crede cu încăpățînare în nobletea artei sale. Apariția sa, tiradele sînt încărcate de un patos dureros de sincer.

Relația cu "actorul comic" Sciastlivțev tinde să se apropie de aceea dintre Don Quijote—Sancho Panza, în sensul datelor complementare pe care le are "tandemul", bazat mai puțin pe un contrast comic, cît pe o completare de lumini și umbre.

În același univers al domniei banului, Emil Botta creează figura lui Karandișev din piesa lui Ostrovski *Fata fără zestre*, printr-o imagine "pe muchie de cuțit" între tragic, ridicol și sublim. El este implicat în această lume la care nu se poate adapta, dar devine și "raisonneur"-ul ei, anticipînd, poate, ca în "comediile" cehoviene, viitorul.

În spectacolele cu piese clasice (Shakespeare, Ostrovski, Caragiale), Emil Botta se singularizează printr-o modalitate de abordare modernă, al cărei dat fundamental ni se pare a fi *esențializarea*. Astfel, Othello, Nesciastlivțev, Karandișev, Ion apar deasupra sau, mai exact spus, dincolo de epocile cărora le aparțin. Actorul are harul de a sublinia și decanta general-umanul, universalul, permanența, perenitatea.

În spectacole cu piese ale dramaturgiei contemporane, Emil Botta se singularizează printr-un patos clasic (dar nu clasicizant). Matei din piesa lui Horia Lovinescu *Cîtadela sfărîmată* apare, în interpretarea sa, ca un tînăr bîntuit de mari furtuni existențiale, "tezele" expuse de el tind să se configureze într-un adevărat "eseu" asupra nefericirii și morții, un gen de "quod erat demonstrandum" al erorii existențiale care anihilează resursele vitale.

Multe dintre personajele sale manifestă o *oboseală*, am spune, de natură ancestrală. Preaplinul experienței umane și al unei căutări înfrigurate. Este o blindețe încărcată de așteptare, care ca un laitmotiv transpare, nuanțînd motivul dorinței nicicînd împlinite :

"Dar numele meu e Dorință,
Și ca să mi-l schimb e cu neputință.
Zadarnic, zadarnic încerc
Numele meu e un fermecat cerc".

Ciudat, dar am putea asocia acestei oboseli ancestrale acea *candoare* proprie copilului ce descoperă minunile lumii. Dar în clipa cînd le-a descoperit, are și conștiința pierderii lor.

Și Emil Botta face parte din familia actorilor de intensitate. La el asistăm la nașterea și creșterea unei *tensiuni dramatice* (și existențiale), uneori, pînă la un grad greu suportabil. Este un fel de "acrobație metafizică", dacă putem spune astfel, pe care o descifrăm și în lirica sa :

"De ce, Dumnezeule, oare,
în dansul ilar al paiaței de lemn,
ai sădit absoluta, ireala splendoare?".

Am putea descoperi aici ecoul cuvintelor pe care Kleist și, mai tîrziu, E. G. Craig le-au rostit alăturînd marioneta omului. Și poate că am putea descoperi și în mișcările actorului ceva din contorsionarea și hieratismul acestor figurine, venind de undeva, din adîncuri.

Dialogînd cu partenerii, Emil Botta creează în jurul ființei sale un fel de "halou" enigmatic, un fel de penumbră în care comunicarea se face printr-un sistem mai special, străbătut de unde stranii. Îmi amintesc cu claritatea unui spectacol văzut, parcă ieri, scena dintre Mimi Botta și Emil Botta din *Fata fără zestre* sau dintre Irina Răchițeanu și Emil Botta în *Năpasta*. Da, într-adevăr, pe scenă se află el, Actorul, învăluit în aura harului său. Acest fel de comunicare specială apare cu pregnanță și în filmele în care a jucat. În *Reconstituirea* sau în filmul poetic-fantastic al lui Gopo, abordînd mitul faustic, Emil Botta vine din lumea teatrului, fără a fi teatral în sens peiorativ. El se înscrie printre actorii care și în film își *elaborează* personajul, și-l cize-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lează, contururile acestora se aseamănă cu precizia unui Dürer, dar şi cu "zborul" poetic al figurilor lui Marc Chagall. Dacă pictorul preferat al lui Toma Caragiu era Hieronymus Bosch, înclinat spre zbucium interior dar şi spre fantastic, apoi şi Botta l-ar fi putut iubi.

Personajul ce revine de mai multe ori in poezia sa, Prospero, ni se pare a simboliza menirea Actorului-demiurg :

"E un alhimist, frumoaso,
un prinţ, un Prospero, un factotum al invenţiunii...".

Ce păcat că Prospero n-a făcut parte din şirul rolurilor sale, poate că ar fi fost, ca şi pentru Marele Brit, o creaţie de apogeu, un testament spiritual. Poate că, acest Prospero al lui ar fi fost alcătuit dintr-o substanţă nocturnă, luminată de Selene :

"Cu noaptea mi-s rudă
Şi cu cele vecine,
Cu stelele fine,
Mă am foarte bine" [5].

Un mag care intonează, asemeni lui Hölderlin, imnuri nopţii, dar care susură şi doine din fluierul Ciobanului "Mioriţei" şi care s-ar fi unit cu cîntecele mierlei, graurilor, sturzilor şi ciocănitorilor din Pădurea Actorului-Poet.

★

De fapt, toţi aceşti trei actori, pe care i-am cuprins în cercetarea noastră, au darul de a oferi în spectacolele lor *recitaluri* actoriceşti. Da, probabil că una dintre posibilele explicaţii ale « mitului vedetei » din teatrul contemporan ar putea fi aceasta : actorul ca individ creator oferă un recital în contextul creaţiei colective. El nu comite prin aceasta un act egoist (sau egotist), ci confirmă teza conform căreia există astăzi ceea ce am numit trupe sau echipe de vedete. Ei nu se desolidarizează de colegii lor de echipă, ci fac ca, prin astrul care străluceşte mai puternic, să admirăm frumuseţea întregii constelaţii.

Nici unul dintre aceşti trei actori nu este numai, sau pur şi simplu, actor, putînd fi socotit un adevărat "Homo theatricus".

Octavian Cotescu este un *pedagog teatral* prin vocaţie. Îmbinarea rigorii pedagogului (care poate ajunge pînă la o severitate benefică) şi a libertăţii de desfăşurare a individualităţii creatoare a învăţăcelului ar putea fi una dintre explicaţiile conturării unor stiluri, sau, fiind vorba de foarte tineri actori, în formare, a unor virtuale stiluri distincte în aria teatrului românesc contemporan.

Octavian Cotescu este artistul autentic care acordă (şi) *mass mediei* valoarea caratului autentic. Un "show" la televiziune este un recital actoricesc care atestă un stil bine definit. Arta ironistului iese în evidenţă în forma "pilulei concentrate" ce reliefează densitatea de substanţă şi cizelarea mijloacelor de expresie artistică. Octavian Cotescu face parte dintre (puţinii) actori care nu se demonetizează prin desele-i apariţii, care este, nu în mod paradoxal, el însuşi (dar nu acelaşi) şi mereu altul. El posedă ştiinţa (şi arta) de a "construi" şi edificii care, fără a fi fost vaste, nu sînt lipsite de elevaţie şi profunzime.

Octavian Cotescu este, în calitatea sa de rector al Institutului de artă teatrală şi cinematografică "I. L. Caragiale", ceea ce se cheamă în cel mai deplin sens al cuvîntului un *animator*. El are darul pe care nu mulţi actori, chiar foarte înzestraţi, îl au, de *a conceptualiza* experienţa teatrală, de a pune inefabilul creaţiei actoriceşti în sistemul abstract al noţiunilor. Pentru "homo theatricus" este, credem, nu numai necesar, ci şi definitoriu.

Toma Caragiu s-a dovedit a fi şi el un adevărat *animator* în calitatea sa de conducător de teatru. Ca şi în cazul lui Octavian Cotescu, viaţa lui s-a desfăşurat în ritmul trepidant al îndatoririlor de "cap" de trupă, înregistrări la radio, filmări în studiourile cinematografice şi de televiziune. Temperament impetuos, probabil că avea ceva din actorul (şi nu din "reporterul") frenetic, cheltuindu-se la temperaturi incandescente.

[5] Citatele din poeziile lui Emil Botta sînt luate din *Scrieri*, 2 vol., Bucureşti, 1980.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

"Show"-urile sale de la televiziune ni-l reamintesc ca pe un "campion" al satirei (". . . eu am fost ori rău, ori insidios, ori tendenţios. . . Tipurile mele, în general, sînt mult mai aproape de Daumier, de Caragiale, de Kafka, de Ionescu, de satiră" [6]).

A fi "rău" a însemnat, poate, pentru Toma Caragiu, cel puţin în arta a ceea ce se cheamă "one man show" (o artă mult mai dificilă decît s-ar putea crede), a pune exact "degetul pe rană", a face din învăluirile aluziei şi din gradaţia poantei un fel de "dans al săbiilor".

Dar în unele "show"-uri îl revedem, în acelaşi timp, fermecător de "liber" de tot ceea ce ar putea fi spirit maliţios, atunci cînd, de exemplu, scoate pojghiţa "Kitsch"-ului de pe o anumită veselie-şablon, distanţîndu-se în chiote de "Jodlere" tiroleze.

Poate că puţini oameni îl cunosc pe Toma Caragiu ca poet. Este o altă dimensiune a "artistului total". Şi poate că se va găsi un tînăr cercetător care va continua ceea ce s-a început prin micul dar densul op intitulat *Poeme şi alte confesiuni*.

Caracterul confesiv al poemelor sale, ca şi dimensiunea lor vizionară, aproape stranie prin premoniţia lor, dezvăluie, de fapt, o mare acuitate al unui "al şaselea simţ", un gen de "antene" care străbat spaţiile, dincolo de ceea ce raţiunea ar putea detecta. Într-adevăr, descoperim în poemele sale o sinceritate, o franchete, o autoironie, un umor — aproape absurd — coborînd, poate, din Urmuz, din Apollinaire, din Christian Morgenstern, dar profund original. Din poemele sale străbate fiorul unui tragism al solitudinii, al lucidităţii solitudinii dar, mai ales, al aspiraţiei de comunicare cu lumea.

Toma Caragiu devine în poezia sa demiurgul unui univers a cărui geneză pare a nu conteni, în care elementele fierb şi cîntecele năierilor se înalţă spre constelaţii. Este obsedat de mişcare — — "mişcarea mişcarea / îmbrăţişarea în stare pură/mişcarea mişcarea/întîlnire a tuturor contrariilor".

Ca şi la Emil Botta, într-un fel, Toma Caragiu face parte din universul poetic creat de "Homo ludens" sau, poate, invers?

Tumbele şi acrobaţiile pe care le face acest "Homo ludens" în poemele sale pot fi reversul amar-umoristic al unei gravităţi disimulate sub masca clovnului, care cu un ochi rîde iar cu celălalt plînge.

Astfel înţelegem că exegetul nu a exagerat cînd l-a definit pe Toma Caragiu drept "o conştiinţă tragică" [7].

Nu ştim dacă actorul Octavian Cotescu scrie poezii, dar l-am ascultat deseori povestind şi am simţit că „vîna" sa de povestitor coboară din humuleşteanul Ion Creangă. Vocea blîndă, molcomă, care le şopteşte copiilor pe înnoptate "Bună seara, copii", timbrul cald, relieful cuvintelor, rotunde, cînd vii şi săltăreţe, cînd grave, niciodată însă "umflate" ostentativ, întinde copiilor o punte spre vis şi fantezie.

Poezia este *implicată* în arta povestitorului, în firescul lecturii ce curge, parcă, în ritmurile oralităţii.

Emil Botta este un "Homo theatricus" cu două mari aripi care îl poartă către cerurile sale: aripa Poeziei şi aripa Teatrului sau, poate, aripile *Poeziei Teatrului*.

[6] Toma Caragiu, *op. cit.*, p. 64.

[7] Cf. Ion Cocora, *O conştiinţă tragică*, prefaţă la Toma Caragiu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRELE POPULARE ȘI MUNCITOREȘTI ÎN FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI"

de MIHAI FLOREA

La data apariției lor, la începutul anilor '60, teatrele populare erau adevărate "rara avis" printre formațiile de amatori, pentru ca ulterior să cunoască o puternică propensiune, indeosebi după lansarea Festivalului național "Cîntarea României", cînd numărul lor a crescut spectaculos de la o ediție la alta. Experiența teatrului popular s-a extins, ajungînd aproape să se generalizeze în țară, așa încît astăzi puține sînt județele care nu dispun de asemenea nuclee evoluate. În ce constă deosebirea între teatrul popular și celelalte genuri de teatre neprofesioniste? În esență, în probleme de structură administrativ-organizatorică. Și teatrele populare și celelalte au un repertoriu, dar cel al primelor este mai ferm, mai divers, mai amplu și de mai întinsă perspectivă. Și teatrele populare și celelalte primesc sprijinul colectivelor profesioniste, dar teatrele populare beneficiază de o îndrumare de specialitate sistematică și complexă: regizori, scenografi, ilustratori muzicali, asistență tehnică. Și teatrele populare și celelalte formații caută să-și cîștige cît mai largi cercuri de admiratori, de susținători, dar teatrelor populare li se stabilește un plan ferm de spectatori, de unde și existența unui plan de spectacole, de încasări, întrucît ele se gospodăresc pe principiul autofinanțării. Teatrele populare funcționează ca un fel de stații pilot, ele sînt, întrucîtva, "spiritus rector" al activității teatrale desfășurate de toți amatorii din orașul sau zona respectivă, din experiența lor desprind învățăminte și celelalte echipe, precum și îndrumătorii și animatorii lor. Toate acestea nu trebuie să conducă la impresia că teatrele populare dispun de un statut care le creează un regim privilegiat, ci le condiționează mai sever programul, le impun mai multă maturitate, mai multă responsabilitate, un mai înalt grad de implicare în viața spirituală a orașului, a județului unde ființează. Așteptări mai mari, exigențe sporite — și din partea publicului și din partea juriilor — iată care ar fi "privilegiile" teatrelor populare.

Într-un articol cu caracter de bilanț, pe marginea evoluției acestor colective la ediția princeps a Festivalului național "Cîntarea României", întîlnim considerații a căror adresă critică este indicată fără inutile menajamente: "Un sumar calcul ne demonstrează că puține teatre populare au reușit să se afirme în prima ediție a Festivalului, ba unele, în întrecerea cu mai modestele formații aparținînd unor case de cultură, unor cluburi ale sindicatelor sau unor cămine culturale, n-au reușit să ajungă nici măcar în etapele superioare ale concursului"[1]. Dintre aceste puține colective, care au primit distincții la ediția din 1977, pot fi amintite: Teatrul popular din Lugoj

[1] Mihai Crișan, *Locul teatrelor populare*, în *Teatrul*, nr. 11, 1977, p. 24.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 30–35, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(*Un om, o scenă, un steag* de Dan Radu Ionescu), Teatrul popular din Drobeta-Turnu Severin (*Înainte!* de Mircea Radu Iacoban), Teatrul popular din Caracal (*Nu sîntem îngeri* de Paul Ioachim), Teatrul popular din Sighetul Marmației (*Firul vieții* de Ion Ardelcanu-Pruncu).

"Cea de a doua ediție a Festivalului național «Cîntarea României» constituie un cadru fertil și generos pentru *consolidarea* și pentru *maturizarea* artistică a teatrelor populare" [2]. Mergînd pe firul acestei afirmații — la care am adăuga și *înmulțirea* teatrelor populare — și urmărind și alte instituții de acest profil, mai vechi sau înființate sub imboldul "Cîntării României", vom constata că observația poate fi acceptată ca o caracteristică generală a situației create de ediția secundă a Festivalului, că are, deci, acoperirea faptică necesară.

Dintr-un scurt istoric al teatrului de amatori din Tîrgoviște reținem că prima stagiune permanentă aici a avut loc în 1948—49, cînd s-a jucat *O scrisoare pierdută*. De-a lungul a 35 de ani s-au reprezentat peste 120 de piese, cu mii de spectacole și zeci de mii de spectatori. Din bogatul repertoriu spicuim cîteva titluri: *Piatra din casă*, *Titanic-Vals*, *Tache*, *Ianke și Cadîr*, *Domnișoara Nastasia*, *Steaua fără nume*, iar din dramaturgia originală contemporană *Nota zero la purtare*, *Oameni care tac*, *Passacaglia* etc. Au fost abordate și comedii celebre din repertoriul universal: *Georges Dandin*, *Hangița*, *Cerere în căsătorie*. În 1974 s-a creat Teatrul popular din Tîrgoviște, care s-a numit "Tony Bulandra", în semn de omagiu adus memoriei ilustrului actor, tîrgovișean de origine.

La Buzău, mișcarea teatrală de amatori depășește — ca vechime — o jumătate de secol. O primă formație, după Eliberare, apare prin 1948—49. Din această înjghebare inițială, care s-a întărit de-a lungul timpului, a luat ființă, în 1970, Teatrul popular, instituție binecunoscută și bine-apreciată între cele similare din țară, care-și desfășoară activitatea în trei secții: dramă, revistă și teatru de animație. Colectivul de teatru dramatic a prezentat peste 70 de titluri, între care la loc de cinste se înscriu capodopera *O scrisoare pierdută*, lucrările contemporane *Simple coincidențe* de Paul Everac, *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, *Interviu* de Ecaterina Oproiu; în montarea acestui ultim text, artiștii amatori buzoieni, asistați de actrița Dina Cocea, statornic oaspete și prieten al cercului de teatru din Buzău, care a asigurat regia și scenografia spectacolului, au reușit să învingă dificultățile de montare, de ritm, de interpretare și să ofere un moment de teatru autentic, o reprezentație fluentă, cu note de sinceritate, de frumoasă simplitate, o reprezentație caldă, emoționantă, convingătoare. La dobîndirea acestui succes au contribuit încercații, entuziaștii Alexandru Vrapciu (Stîngaciu) și Oniția Dragomir (O femeie la fin), prezenți de 25—30 de ani în echipă, Mioara Olteanu (Reportera), de mai bine de un deceniu componentă a formației; remarcabil a fost și aportul celorlalți interpreți: Augustin Bălan (Reporterul), Viorica Busuioc-Stan (Primărița), Veronica Rusu (Avocata), Tatiana Dumitrașcu (Sudorița) etc. Teatrul popular buzoian a prezentat spectacole și peste hotare, alături de alte instituții de acest gen. La acest prag de afirmare internațională s-a putut ajunge, desigur, și datorită talentului, seriozității, devotamentului membrilor colectivului, dar și altor factori, între care de extremă importanță este continuitatea asistenței de specialitate primite din partea artistei emerite Dina Cocea, faptului, cu alte cuvinte, că aici nu s-a operat o infuzie ocazională de profesionalism, de rigoare artistică, ci s-a realizat o legătură de durată, o îndrumare continuă, sistematică a amatorilor de către o personalitate a scenei profesioniste, care este, totodată, un subtil pedagog.

Și la Cîmpina ființează un teatru popular. Pentru participarea la ediția a doua a "Cîntării României", pe scena acestuia are loc premiera piesei *Grog* de Valeriu Sîrbu. Textul, o pledoarie antirăzboinică, montat de Victor Frunză, student la regie (anul al II-lea), a devenit un spectacol alert, mobilizator. Este de salutat ideea de a se oferi studenților posibilitatea montării pe scene mari, în afara I.A.T.C.-ului, unde se produce o confruntare directă cu publicul larg, și nu numai cu membrii comisiilor profesionale.

La Zalău gongul vestește prima ridicare de cortină a unui teatru popular, spectacolul inaugural fiind cel cu piesa lui D. R. Popescu, *Acești îngeri triști*. Regia (Mihai Lungeanu) și scenografia (Radu Corciova) — deci doi profesioniști — și-au propus o cale de colaborare care să excludă imitarea actorilor profesioniști și să așeze în prim plan valoric farmecul, firescul, candoarea darurilor scenice ale amatorilor. Înțelegînd aceste idei și dîndu-le viață, actorii amatori sălăjeni

[2] Paul Tutungiu, *Acasă la ... Teatrul popular din Tîrgoviște*, în *Teatrul*, nr. 3, 1978, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Olimpia Andrei (Silvia), Ileana Domuţă-Mastan (Ioana), Mircea Dumitru (Ion), Dorin Tulai (Marcu), Viorel Cristea (Petru), Emil Cosma (Cristescu) au înscris pe cea dintîi filă a Teatrului popular din Zalău o reuşită, apreciată ca atare şi de public şi de presă: "S-a obţinut un spectacol direct, de o scriitură transparentă şi de o sinceritate dezarmantă. O sinceritate obţinută prin efort, cu o ştiinţă a teatrului pe care regizorul nu a impus-o ca pe un mijloc de constrîngere, ci a folosit-o ca pe o cheie" [3].

După Cîmpina, Zalău, Alexandria, Slobozia şi alte oraşe, un alt teatru popular, născut din fiinţa "Cîntării României", îşi deschide porţile la Slatina, sub patronajul Teatrului Naţional din Craiova. Premiera aduce în circulaţie o lucrare nouă, *Alexandru Lăpuşneanu* de Petre Sava Băleanu, în regia lui Mihai Nicolau. Dintre amatorii distribuiţi în rolurile de mai mare întindere se detaşează Ovidiu Dumitrescu (Lăpuşneanu), Mihai Adochiţei, Cornelia Storojan, Miţi Chelaru şi alţii.

Cele cîteva exemple aduse sînt de natură să convingă că ediţia a doua a Festivalului naţional "Cîntarea României" oferă o ambianţă propice dezvoltării, proliferării teatrelor populare şi procesul continuă, cu valenţe şi împliniri sporite, în ediţiile următoare.

Teatrul muncitoresc "Marcel Anghelescu" din Bucureşti a prezentat, la începutul anului 1982, premiera unei lucrări semnate de un nume nou în dramaturgia amatorilor — Aristide Butunoiu — comedie de moravuri şi de caractere, supunînd unui acid examen critic tendinţele de căpătuială şi superficialitatea unor exemplare umane din zilele noastre. *O aventură pe buzunarul vieţii* — acesta este titlul piesei lui Aristide Butunoiu — a generat, în inspirata punere în scenă a lui Victor Moldovan, un spectacol de asemenea ţinută, încît artistul poporului Radu Beligan, spectator la premieră, le-a adresat artiştilor amatori cuvinte mai mult decît măgulitoare: "Aţi jucat cu atîta adevăr şi atîta vervă, încît nu am avut nici o clipă sentimentul că sînt la un spectacol de amatori" [4]. Elogiul acesta, sinonim cu un însemn pentru menţinerea ştachetei cît mai sus, cu un imbold la autodepăşire, a încălzit inimile muncitorilor tipografi de la "Casa Scînteii", care întruchipează personajele comediei: Alexandru Ştefănescu (tehnician), Doina Badiu, Antina Mateescu şi Anca Jalea (legătoare de cărţi), Olivia Buga (montatoare la ofset), Elena Hufart (statisticiană).

La Timişoara, în cadrul clubului Întreprinderii "Victoria", ia fiinţă Teatrul muncitoresc "Victoria", printre ai cărui inimoşi artişti amatori se află Natalia Vasile, Ruja Dănilă, Cornel Rădeanu, Marius Epure, Lia Szabó, Emil Tătaru, Ilie Munteanu, îndrumaţi de un coleg al lor, lucrător la aceeaşi întreprindere, Teofany Manos. Dat fiind profilul repertoriului acestui nou creat teatru muncitoresc — întruchipare bănăţeană a impulsurilor Festivalului naţional "Cîntarea României" — un repertoriu integral contemporan, invitînd la meditaţie, la dezbateri etice pe teme de stringentă actualitate, spectacolele poartă amprenta acestui repertoriu, de la descifrarea mesajului artistic şi ideologic al textelor, pînă la cadrul scenografic — de obicei un podium gol, lipsit de decoruri, cu foarte sumare elemente de recuzită — şi la locul şi momentul desfăşurării reprezentaţiilor: sala de şedinţe a întreprinderii, cînd se întîlnesc muncitori la şedinţe de partid, de U.T.C., de sindicat, ori au loc adunări generale ale oamenilor muncii. După discutarea problemelor aflate pe ordinea de zi, participanţilor li se oferă — transfigurate artistic — alte probleme (de viaţă, de muncă, de relaţii interumane, de morală), aşa cum sînt tratate acestea în piese ca *Fapte de viaţă* de Emil Sain, *Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic* de Adrian Dohotaru, *O palmă de viaţă personală* de Aurel Storin etc. "Pe durata desfăşurării pieselor şi, mai cu seamă, în finalul lor — notează un cronicar dramatic — spectatorii sînt provocaţi să-şi spună opinia, să ia atitudine. Nu sînt piese de o valoare artistică deosebită, nu-şi propun să dezvolte, să adîncească, să complice acţiunea, dar au meritul că se raportează la realităţi cotidiene şi că, prin formula de spectacol, îi implică pe spectatori, realizînd o formă originală de teatru-dezbatere, care poate fi o direcţie de dezvoltare a artei interpretative amatoare" [5].

Conform statisticilor, la etapele republicane ale "Cîntării României", teatrele populare şi muncitoreşti au cucerit mai mult de jumătate din premiile acordate de juriu. Iată o adevărată

[3] Ion Cocora, *Teatrul popular din Zalău: "Aceşti îngeri triştii"*, în *Teatrul*, nr. 4, 1979, p. 4.
[4] *Teatrul*, nr. 2, 1982, p. 83.
[5] Virgil Munteanu, *Spectacole agitatorice (Teatrul muncitoresc „Victoria" din Timişoara)*, în *Teatrul*, nr. 1, 1982, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

performanţă atinsă de aceste colective artistice, de aceste nuclee cu profil aparte în mişcarea teatrală de amatori; şi, interesant de subliniat, unele dintre ele au în urmă o experienţă de 15—20 de ani, altele funcţionează doar de trei-patru stagiuni. Potrivit aceloraşi surse statistice, după cea de a treia ediţie a Festivalului, numărul teatrelor populare şi muncitoreşti s-a dublat, comparativ cu situaţia anterioară, ajungînd să depăşească 80. De la Alecsandri, Caragiale, Davila, la Tudor Muşatescu, Victor Ion Popa, Mircea Ştefănescu, de la Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, Aurel Baranga la Paul Everac, D. R. Popescu, Marin Sorescu, Ion Băieşu, Dan Tărchilă, Tudor Popescu, Gheorghe Vlad, repertoriul acestor formaţii oferă o deschidere impresionantă, în larga sa cuprindere intrînd încă zeci de autori consacraţi sau începători, profesionişti ai scrisului sau amatori, români sau aparţinînd naţionalităţilor conlocuitoare, aşa cum sînt Szemlér Ferenc, Méhes György, Marton Lily, Christian Maurer, Michael Holzinger şi mulţi alţii.

După cum a rezultat la consfătuirea teatrelor populare şi muncitoreşti, ce a avut loc în 1982 la Bucureşti, sub egida C.C.E.S., şi la care au participat activişti culturali, dramaturgi, actori, regizori, cronicari dramatici, cadre didactice, cercetători ştiinţifici, problema repertoriului s-a bucurat de o bună rezolvare acolo unde colectivele au tratat-o ca pe o permanenţă, acordîndu-i toată seriozitatea, acolo unde repertoriul a avut la bază o concepţie de perspectivă, un principiu tematic, şi nu improvizaţia, pripeala, încropirea de la o premieră la alta. Au fost citate, în consfătuire, pentru bună orientare şi structurare, proiectele de repertoriu ale teatrelor populare din Rîmnicu Vîlcea (*Muntele* de D. R. Popescu, *Clipa* de Virgil Stoenescu după romanul lui Dinu Săraru, *Chemarea* de Cristian Munteanu, *Woyzeck* de Büchner, *Trei într-o barcă* de Jerome K. Jerome), din Lugoj, Buzău, Odorheiul Secuiesc etc. Problema îndrumării, înscrisă de asemenea ca temă prioritară în preocupările consfătuirii, a relevat încă o dată, cu pregnanţă, adevărul constatat mai de mult şi anume că legarea, pentru perioade mai îndelungate, a unor prefesionişti, deveniţi instructori-regizori-pedagogi, de unul sau altul dintre colective, ar putea fi considerată direcţia principală pe care să fie rezolvată, în general, această problemă. Principiul continuităţii ar fi unul major în înţelegerea şi abordarea concretă a îndrumării artistice. Continuitatea duce la mai buna cunoaştere a forţelor unei grupări, a fiecărui component în parte, la mai judicioasa distribuţie a acestora în funcţie de resursele pe care instructorul le constată şi le poate cultiva gradat de la un rol la altul, de la un spectacol la altul. Exemple concludente — şi pilduitoare —, în acest sens, au fost considerate colaborările artiştilor emeriţi Dina Cocea şi Constantin Moruzan cu teatrele populare din Buzău şi, respectiv, Urziceni, ale regizorilor Dan Radu Ionescu şi Gheorghe Miletineanu cu treatrele populare din Lugoj şi Focşani. Festivalul naţional "Cîntarea României", cadru cu deschideri — practic nelimitate — spre simbioze şi conlucrări între teatrul profesionist şi cel neprofesionist, consemnează, de la o ediţie la alta, nume noi, alături de altele de mult consacrate în acţiunea delicată de transmitere a experienţei profesioniştilor, de ataşare a acestora la programul şi aspiraţiile unor formaţii amatoare. Ajung, în acest fel, să-şi ofere serviciile regizorii Tudor Mărăscu şi Dan Micu teatrelor populare din Caracal şi Rîmnicu Vîlcea, Florin Fătulescu şi Mihai Mănuţiu echipelor din Buziaş şi Beclean etc.

La mai bine de o jumătate de an după consfătuirea pe ţară a teatrelor populare şi muncitoreşti, redactori şi reporteri vizitează un număr de asemenea echipe, culeg informaţii şi date concrete, sugestii şi doleanţe, din care încercăm să selectăm cîteva probleme de interes general, pe care să le ordonăm şi să le comentăm în rîndurile ce urmează. Actriţa Dina Cocea, în calitatea sa de conducătoare a A.T.M., propunea, la un moment dat, iniţierea unor "minifestivaluri" deschise teatrelor profesioniste, care să fie găzduite de localităţi unde nu fiinţează asemenea instituţii, dar există teatre populare şi muncitoreşti. Oarecum pe aceeaşi lungime de undă se află ideea altui animator devotat teatrului de amatori, actorul Victor Moldovan, care s-a arătat preocupat de crearea, în Bucureşti, a unui teatru cu stagiune non-stop, destinat amatorilor, pe scena căruia să evolueze deopotrivă formaţii din capitală şi din ţară. Proiectul a prins viaţă parţial, o sală propice scopului a fost găsită, amenajată, dar, vreme de mai mulţi ani ideea a rămas neîmplinită pînă la capăt. De ce? Nu s-a dat pînă acum un răspuns convingător. Unde am întrezărit legătura, elementul comun propunerii exprimate de Dina Cocea şi proiectului lui Victor Moldovan? În dorinţa de a se da o cît mai mare varietate acţiunilor de dinamizare a vieţii teatrale sub egida Festivalului naţional "Cîntarea României", de a se stimula procesul de efervescenţă culturală, de a se oferi cît mai multe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

căi, cît mai multe rampe de lansare valorilor din mişcarea artistică de amatori, răspunzîndu-se, în chipul acesta, cerinţei, în repetate rînduri formulate, de a se face din "Cîntarea României" o faptă de muncă şi de artă continuă, inlăturîndu-i-se nedoritul festivism, nedoritul caracter de competiţie ocazională, cu momente de vîrf intermitente.

Vorbind de continuitate, trebuie să spunem că aceasta se obţine şi prin stabilitatea, seriozitatea, prin temeinicia cu care animatorii înţeleg să se lege de o formaţie. Regizorul D. D. Neleanu mărturiseşte că pentru cristalizarea echipei Teatrului muncitoresc "23 August", în 1979 au fost trecuţi în revistă nu mai puţin de 200 de candidaţi; ulterior, datorită schimbării numărului de sectoare în capitală şi trecerii de la opt la şase, formaţia s-a descompletat şi s-a ivit necesitatea unei noi examinări la care s-au prezentat alţi 70 de amatori. Iată, deci, cîtă trudă pentru selecţionarea celor dornici să urce pe scenă şi să înfrunte rigorile statutului de actor amator. Stabilitatea membrilor în cadrul unui colectiv este o chestiune hotărîtoare şi pentru continuitatea activităţii şi pentru atingerea unor înalţi parametri calitativi. Tehnicianul Aurel Dimitriu de la Casa de cultură "Petőfi Sándor" este "veteranul" echipei de teatru, de care s-a apropiat încă din 1949; în formaţia Teatrului muncitoresc "Măgurele", animatorul acesteia, regizorul Petre Popescu, arată că se poate vorbi de "generaţii", alături de cei cu 15—20 de ani vechime, venind, în ultima vreme, forţe noi. Instabilitatea, fluctuaţia componenţilor echipelor diminuează viabilitatea, creează atmosfera de improvizaţie, de incertitudine, influenţează negativ valoarea rezultatelor. O asemenea împrejurare nesatisfăcătoare se semnala, la începutul stagiunii 1982—83, la Teatrul muncitoresc "23 August"; funcţia, mandatul, calitatea de teatru al întregii platforme industriale, alcătuit, deci, din persoane de la diferite întreprinderi din zonă, s-au repercutat defavorabil asupra stabilităţii, producînd descompletări, mutări, plecări dese, participări efemere. Soluţia a fost găsită: pentru omogenitate, pentru asigurarea continuităţii, pentru a se putea concepe acţiuni ample, de perspectivă, pe mai multe stagiuni, s-a hotărît ca Teatrul muncitoresc "23 August" să rămînă numai al marii întreprinderi al cărei nume îl poartă.

Continuitatea îndrumării constituie, şi ea, unul din factorii care au repercusiuni nemijlocite asupra colaborării şi, în ultimă instanţă, asupra roadelor depuse, umăr la umăr, de către instructor şi instruiţi. Regizorul Harry Eliad se ocupă de nucleul teatral al Casei de cultură "Petőfi Sándor" din 1969; Victor Moldovan este "spiritus rector" al Teatrului muncitoresc "Marcel Anghelescu" din 1976; D. D. Neleanu se află la pupitrul regizoral al Teatrului muncitoresc "23 August" de la înfiinţarea acestuia în 1979. Locurile fruntaşe ocupate de aceste colective în ierarhia mişcării noastre teatrale de amatori atestă aserţiunea de mai sus care, însă, nu trebuie acceptată ca adevăr absolut. Valoarea, succesele pot apărea şi acolo unde îndrumătorul este venit recent în formaţie. Aşa, la Cîmpina, actorul Constantin Fugaşin (de la Teatrul "Ion Creangă"), la numai şase luni după sosirea în colectivul teatrului popular din localitate, depune o muncă laborioasă, în care sînt angrenate mai mult de treizeci de persoane, pentru pregătirea şi reprezentarea, cu succes, a musicalului *Opera de trei parale* după piesa omonimă a lui Bertolt Brecht, muzica spectacolului fiind scrisă de profesorul cîmpinean Ion Ciprian.

O modalitate eficientă de impulsionare a prestaţiei artistice în cadrul colectivelor teatrelor populare şi muncitoreşti, de stimulare a iniţiativelor, a ambiţiilor creatoare, este organizarea unor festivaluri destinate acestui gen de formaţii — prilej de confruntare directă a unor nuclee ce beneficiază de aceleaşi condiţii, de acelaşi statut de funcţionare. Poate fi amintit, în acest sens, Festivalul interjudeţean al teatrelor populare, desfăşurat la Slănic-Prahova, în organizarea Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă Prahova, Consiliului judeţean al sindicatelor, Centrului judeţean de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă şi A.T.M. La ediţia din 1978, pe marginea spectacolelor prezentate (zece la număr), s-au purtat discuţii, participanţii fiind şi profesionişti ai teatrului — regizori, actori, critici — şi amatori şi chiar spectatori obişnuiţi. S-au făcut aprecieri asupra repertoriului festivalului, a rezonanţei sale contemporane, a valenţelor educative a celor mai multe piese aduse la Slănic. S-a observat că aportul regizorilor, scenografilor, actorilor profesionişti la realizarea spectacolelor a imprimat acestora o ridicată cotă calitativă, desprinzîndu-se — firesc — concluzia că trebuie continuată şi extinsă practica invitării acestora în mijlocul colectivelor teatrelor populare, dacă se doreşte o activitate de maximă eficienţă pe plan artistic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Iată cele zece teatre prezente și spectacolele oferite publicului din Slănic : Teatrul popular din Caracal — *Idee* de Petre Bărbulescu (regia și scenografia Nae Gh. Mazilu), Teatrul popular din Cîmpina — *Cu cine mă bat ?* de Aurel Storin (regia și scenografia Radu Dumitrescu), Teatrul popular din Deva — *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu (regia și scenografia Mihai Lungeanu), Teatrul popular din Focșani — *Năpasta* de I. L. Caragiale (regia și scenografia V. Onesciuc-Cernăuțeanu), Teatrul popular din Giurgiu — *Moartea lui Vlad Țepeș* de Dan Tărchilă (regia și scenografia Ion Simionescu), Teatrul popular din Mediaș — *Căsnicia nu-i o joacă* de I. D. Șerban (regia și scenografia Florica Ponciu), Teatrul popular din Plopeni — *Comoara* de Aurel Ifrim (regia și scenografia Nicolae Spudercă), Teatrul popular din Rîmnicu Vîlcea — *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale (regia Mircea Cornișteanu, scenografia Vasile Buz), Teatrul popular din Slănic-Moldova — *Sosesc deseară* de Tudor Mușatescu (regia și scenografia Paul Sireteanu), Teatrul popular din Suceava — *Viața unei femei* de Aurel Baranga (regia și scenografia Eugen Traian Bordușanu).

Spre sfîrșitul anului 1982, orașul Caracal, unde funcționează unul dintre cele mai renumite teatre populare din țară, a fost gazda celei de a doua ediții a Festivalului de comedie al teatrelor populare și muncitorești ; onorat de prezențe marcante din rețeaua cu acest profil, publicul — excelent — a putut urmări și "aplauda la scenă deschisă comediile mai vechi sau mai noi" [6], oferite de-a lungul a patru seri, toate spectacolele impresionînd prin darurile interpreților amatori, prin rezultatele notabile obținute de regizorii profesioniști și de instructorii colectivelor prezente. Și-au dat întîlnire la Caracal comedii originale contemporane — *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu (Teatrul muncitoresc al Casei de cultură a sindicatelor din Slatina, regizor Mihai Lungeanu), *Ordinatorul* de Paul Everac (Teatrul popular din Caracal, regizor Tudor Mărăscu), *Gărgărița* de Ion Băieșu (Teatrul popular din Drobeta-Turnu Severin), *Un șef imposibil* de Virgil Puicea (Teatrul muncitoresc Pipera—București), *O aventură pe buzunarul vieții*, piesă scrisă de inginerul Aristide Butunoiu (Teatrul muncitoresc "Marcel Anghelescu" din București, regizor Victor Moldovan), o comedie clasică din perioada interbelică — *Tache, Ianke și Cadîr* de Victor Ion Popa (Teatrul popular al Casei municipale de cultură din Slatina) și două lucrări din comediografia universală, *Doamna ministru* de Branislav Nușici (Teatrul popular din Mediaș) și *Nunta de pomină* de Arcadii Arkonov și Grigorii Gorin (Teatrul popular din Caracal). Mai buna cunoaștere reciprocă a membrilor formațiilor de acest gen — teatre populare și muncitorești —, întreținerea interesului crescînd în jurul unei specii atît de îndrăgite cum este comedia, schimburi de experiență și de impresii, mai mult decît utile și necesare, marele succes de public — toate acestea fac din festivalul de la Caracal o acțiune ce-și justifică integral locul în contextul manifestărilor de această factură destinate amatorilor.

Eforturi, idei, pregătiri, succese, lauri, iar repetiții, iar eforturi. În fluxul acesta, firesc, al activității cercurilor teatrale de amatori se constată, dincolo de drumul continuu și, în general, continuu ascendent, unele momente de vîrf, de muncă febrilă, tenace, altele de încetinire, de scădere a ritmului. Pare-se că după fiecare finală a edițiilor Festivalului național "Cîntarea României", cînd voința, ambițiile, energiile, au fost, toate, conectate la cea mai înaltă tensiune, urmează o perioadă de diminuare a travaliului, de reducere a eforturilor, de automulțumire, de bătaie a pasului pe loc. Din fericire această perioadă de recul nu durează mult, apoi se revine la cadența normală, la vigoarea, căutările, arderile sufletești proprii artei și artiștilor — fie ei profesioniști sau amatori —, "Cîntarea României" generînd de fiecare dată noi afirmări, noi succese.

[6] Gh. Țențulescu, *Comedia-paznicul celăților*, în *Cîntarea României*, nr. 1, 1983, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERE ÎN EVOLUȚIA STILISTICĂ A FILMULUI DE ANIMAȚIE ROMÂNESC

de GEORGE LITTERA

Exemplare cristalizări ale unei lumi poetice originale, *Scurtă istorie*, *Șapte arte*, *Homo sapiens* și *Allo ! Hallo !* însemnaseră, între altele, proba de necontestat a capacității animației noastre de a învinge epigonismul, inerțiile meșteșugărești, impersonalitatea producției de serie. După momentul consacrării internaționale a tetralogiei lui Ion Popescu-Gopo, cinematograful românesc de animație se va înscrie, de-a lungul unui interval de timp relativ îndelungat, în aria filmului de autor. O va face din ce în ce mai decis, convins că filmul de autor a chezășuit și continuă să chezășuiască vitalitatea și îndrăznelile "celei de a opta arte", că el reprezintă în evoluția genului nu un simplu accident ci un fenomen legic, cum observase cîndva Dušan Vukotić, că el oferă producției de la "Anima" marea ei șansă de a-și împlini vocația socială, morală, culturală. Nu mai puțin, filmul de autor rămîne principala zonă în care se consumă efortul de afirmare a identităților stilistice. Procesul nu se produce nici linear, nici automat. O serie de acumulări, de diverse naturi, îl pregătesc răbdător.

I. Încă timide și răzlețe, semnele deschiderii spre nou apar în prima jumătate a anilor '60. Efervescența căutărilor expresive se vădește îndeosebi la Bob Călinescu. Pentru cineastul cu cea mai bogată filmografie (regizorală și scenaristică) din epocă, o filmografie însumînd din 1952 pînă în 1964 peste 25 de titluri, filmele realizate acum constituie un moment de răscruce și, dacă ne gîndim la *Rapsodie în lemn*, punctul valoric cel mai înalt atins de o operă pe cît de potrivnică academismului pe atît de inegală. Călinescu ia în stăpînire noi tehnici (cartoanele decupate în *Balada maeștrilor* și *Cuiul*; obiectele animate în *Glumă nouă cu fier vechi*), își confecționează păpușile din alte materiale decît cele tradiționale (lemnul, în *Rapsodie în lemn* și *Metamorfoze*), exersează în registre stilistice inedite (lirismul gingaș, transparent, din *Rapsodie în lemn*; ironia acidă, de sorginte argheziană, din *Balada maeștrilor*). Nu o dată, regizorul exploatează cu inventivitate resursele de limbaj proprii cinematografului de animație, inclusiv posibilitățile tehnicilor și ale materialelor folosite. Cleștii din *Glumă nouă cu fier vechi* sînt antropomorfizați prin sugestiile pe care le dezvoltă deopotrivă detaliul plastic (obiectele au un ochi luminiscent) și formula de animare. În *Balada maeștrilor*, film altminteri dominat de ilustrativism, găsim o ingenioasă "idee figurativ-dinamică" : măgulitorul, atît de rivnitul și de nemeritatul apelativ "maestre" apare scris pe ecran într-o grafie impozantă; cuprins de euforie, măgarul mîngîie cuvîntul cu urechea, îl linge, îl înghite, pentru ca în cele din urmă vorba cu pricina să i se așeze pe țeastă în chip de coroană. Cu o simplitate poetică și cu o rigoare narativă pe care nici un alt film al lui Bob Călinescu nu

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 36–42, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le mai avusese pînă atunci și nu le va mai regăsi după aceea, *Rapsodie în lemn* își datorează farmecul în egală măsură păpușilor cioplite în stilul meșterilor țărani (o expresivitate candidă au cei doi îndrăgostiți, cu siluetele lor delicate, pasărea "măiastră" purtînd în cioc o minusculă cofă, căluțul năzdrăvan), virtuozității animării (preocupată de stringența ritmului, capabilă să șteargă acea impresie de static pe care o lasă adeseori filmul de păpuși), tonului personal (lirismul se îmbină aici cu fabulosul basmului popular; izvorît din dialogul gesturilor prin care regizorul, devenit actor, comunică cu eroii săi, din încîntătoarele lui intervenții în universul ficțiunii, umorul are o notă ghidușă). Neîndoielnic, *Rapsodie în lemn* rămîne o operă de referință în istoria cinematografului de animație românesc.

Tendința spre diversificare stilistică se precizează mai energic după 1964, anul înființării studioului specializat. Animația noastră evoluează acum în condițiile statornicirii structurilor tehnico-organizatorice și ale activizării vieții cinematografice de la "Animafilm", ca și sub auspiciile unui climat profesional nou, împrospătat — între altele — de intensificarea dialogului dintre generații și de stabilirea unor contacte mai strînse și mai sistematice cu practica mondială a genului. Dintre fenomenele antrenate de tentativa pe care tînărul studiou o face (încă de la constituire) pentru a-și găsi identitatea, o subliniere aparte merită fenomenul creșterii numerice a producției: în 1964 se realizează 9 filme; în 1966 asistăm la un salt de-a dreptul spectaculos — 23 de titluri; cu începere din 1975 producția anuală depășește constant cifra de 30 de filme, atingînd proporții de natură să ofere o reală garanție pentru continuitatea exercițiului tehnic și artistic. Înscrisă în acest orizont cuprinzător, desfășurîndu-se de-a lungul ultimelor două decenii cu intensități variabile, cu firești momente de flux și de reflux, remodelarea configurației estetice a cinematografului nostru de animație își află unul dintre impulsurile esențiale în efortul de dizlocare a uniformității stilistice. Procesul comportă demersuri în cele mai diverse planuri.

1. O primă remarcă se referă la extinderea patrimoniului de tehnici și materiale expresive. În 1966, *Picătura* al lui Sabin Bălașa inaugurează în animația noastră pictura sub aparat, unul dintre acele procedee "care nu admit greșeli", greu de stăpînit dacă animatorul nu e un spirit minuțios și dacă nu știe să își controleze spontaneitatea. În 1974, *Icar* al lui Mihai Bădică aplică pentru întîia dată la noi tehnica nu mai puțin migăloasă a modelajului sub aparat. În *Poem dinamic* (1982), Emanuel Țeț își amintește de metoda "zgîrierii pe peliculă" încercată odinioară de Len Lye. În 1983, *Baladă pentru mărgica albastră* al Luminiței Cazacu experimentează, în cîteva pasaje, animația realizată cu ajutorul calculatorului electronic. Nu lipsesc nici tehnicile mixte, unele de circulație mai restrînsă: continuînd o experiență mai veche, Bob Călinescu asociază păpușile și actorii *(Fantezii*, 1967); la rîndul ei, Luminița Cazacu folosește actorul și obiectul în filmul de cartoane decupate *(Bună dimineața, poveste!*, 1970); Gelu Mureșan alătură desenele animate și filmările reale *(Bagheta*, 1972). În cîmpul animației tridimensionale, principala inovație o reprezintă lărgirea gamei de materiale: piatra, nisipul, lîna, tutunul, sticlele, măștile, acele cu gămălie, lănțișoarele de metal, mărgelele, turta dulce, sîrma, plastilina devin acum materia asupra căreia se exersează neașteptat fantezia animatorilor noștri.

Cu rezultate adeseori fericite, toate aceste căutări se nasc nu dintr-un gratuit neastîmpăr experimentalist, nu din exaltarea noului de dragul noului, ci din necesitatea, resimțită cu ascuțime de cineast, de a găsi instrumentația cea mai potrivită în raport cu natura particulară a fiecărui film, cu esența lui poetică.

2. Procesul de diversificare stilistică implică, de asemenea, înmulțirea registrelor, formulelor, speciilor cinematografice. Între filmul cu un pronunțat caracter experimental (promovat mai mult sau mai puțin consecvent) și serialul de larg consum (preluat adesea de televiziune, adresat îndeosebi copiilor, mai rar adulților), între filmul-basm și filmul științifico-fantastic, între parabola filozofică și satira de moravuri, între fabulă și eseul poetic, producția de la "Anima" îmbrățișează astăzi o arie întinsă, infinit mai cuprinzătoare decît în anii '50, epocă de dominație autoritară a istorioarei moralizatoare în tradiție disneyană.

În ultimele două decenii, practica animației noastre relevă tendința spre ceea ce am numi "stabilizarea formulelor", cultivarea lor mai asiduă, în virtutea unui program atent urmărit. În albia croită de tetralogia lui Gopo, căpătînd însă accente originale, datorate viziunilor și stilurilor personale, eseul metaforic pe teme filozofice și morale pe care îl frecventează mereu Sabin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bălașa, Ion Truică sau Szilágyi Zoltán vine să amplifice deschiderea producției de la "Anima" spre zonele gravitații reflexive, în acord cu năzuința cea mai vie a întregii animații contemporane; străbătut de înfiorare cosmică la Bălașa, el se încarcă de o sensibilă vibrație lirică la Truică, de luciditate aspră și de accente amare la Szilágyi. Propusă de cele două serii de miniaturi realizate de Gopo în 1966—1967, reluată de numeroși cineaști, de la Matty Aslan la Nell Cobar, de la Olimp Vărășteanu la Dinu Șerbescu, formula așa-numitului "film-pilulă" se prevalează de forța conciziei epice și a concentrării aforistice, de pregnanța dilatării caricaturale, de vioiciunea ritmului cinematografic; aproape întotdeauna înscris în registrul ciocnului satiric, mișcîndu-se între maliție și grotescul sarcastic, filmul-pilulă rămîne, în ciuda tendinței spre stereotipie și a inegalității valorice de care suferă, o experiență fără îndoială utilă, inclusiv din unghiul eficacității sociale. Pe drumul deschis de mai vechile încercări ale lui Nell Cobar, Zaharia Buzea, Olimp Vărășteanu și Florin Anghelescu, serialul și ciclul de filme cîștigă masiv teren în a doua jumătate a anilor '70: cu o savoare fabulistică sau cu un caracter didactic manifest, luînd înfățișarea foiletonului de aventuri sau pe cea a poveștii, ironice sau lirice, ele s-au instalat azi definitiv printre practicile favorite ale animației românești. Ca și în celelalte cazuri, stabilizarea acestor două formule are, indiscutabil, consecințe în plan stilistic, îndeosebi în ceea ce privește rafinarea simțului epic, așa cum a observat critica în mai multe rînduri.

3. Plastica rămîne domeniul în care efortul de autodefinire stilistică întreprins de cineaștii noștri se face simțit cu o particulară intensitate și coerență.

E de notat, înainte de toate, diversificarea surselor culturale (inclusiv cinematografice) ale modalităților și tehnicilor figurative, tendință dictată de accelerarea și desăvîrșirea unui proces început mai de mult, în epoca tetralogiei lui Gopo: ieșirea animației noastre din cîmpul de gravitație al modelului plastic unic, seducătorul, prestigiosul model disneyan. Desigur, Walt Disney continuă să ofere sugestii plasticienilor de la "Anima", cum o arată filmele lui Victor Antonescu respectuoase uneori pînă la pastișă, ori cele ale lui Laurențiu Sîrbu, mai libere în raport cu sursa. Alături de modelul clasic, își fac apariția, însă, și alte tipuri de repere: în legătură cu *Picătura* al lui Sabin Bălașa, critica a evocat numele lui Lenica; *Încurcă-lume* al lui Zeno Bogdănescu trimite la cuceririle expresive ale școlii de la Zagreb: grafica epurată, animarea bazată pe discontinuitate, ritmul extrem de rapid, obligînd spectatorul la un exercițiu mental pe potrivă. Raportarea la experiențele artelor plastice dobîndește și ea un caracter mai decis: dacă Bob Călinescu se adresează sculpturii populare în lemn, Virgil Mocanu și Adrian Petringenaru sînt atenți la lecția stilistică a picturii țărănești pe sticlă; Nell Cobar trece pe ecran vinieta umoristică; Mircea Toia și Călin Cazan se referă la desenul aplatizat și la cromatismul violent al benzilor desenate; la limbajul simplificat al graficii moderne face apel și Liana Petruțiu. Toate aceste încercări, și altele încă, sînt simptomatice pentru ambiția animatorilor noștri de a-și găsi drumul stilistic propriu. Cînd putem vorbi de izbînzi, ele țin exclusiv de puterea cineastului de a remodela sugestiile primite, de a le integra organic în unitatea operei.

Îndepărtîndu-se din ce în ce mai hotărît de platitudinea și de naturalismul exercițiului figurativ din epoca de pionierat, deschizîndu-se spre căutările moderne din aria artelor vizuale, capabilă în general să respingă mimetismul, animația ultimilor douăzeci de ani numără o serie de artiști-animatori cu o gîndire plastică matură, personală. Stilul lui Gopo are o pecete figurativ-dinamică imposibil de confundat. Cineast cu gustul lapidarității, al extremei parcimonii vizuale, Matty Aslan e posesorul unei linii rapide și incisive. Reluînd vocabularul și sintaxa operei picturale a artistului, eseurile cinematografice ale lui Bălașa pun accentul pe configurarea și pe reconfigurarea dinamică a motivelor iconografice, într-o metamorfoză infinită parcă. Truică practică asiduu stilizarea: în imaginile lui, finețea decorativă a formelor se întîlnește cu simplitatea și delicatețea gamei cromatice. Filmele lui Szilágyi au o grafică nervoasă și austeră: esențializată, străină de orice răsfăț ornamental, linia precizează aici desenul cu energie, cu o claritate tăioasă. Sîrbu dovedește daruri de colorist subtil: aproape fiecare dintre filmele pe care le-a semnat ar putea fi descris ca o incursiune în lumea magică a culorii, ca o joacă a regizorului, deopotrivă savantă și ingenuă, cu resursele paletei; efectele cromatice sînt diafane uneori, alteori se succed ca într-o rotire de caleidoscop, explodează ca focurile bengale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

II. Procesul de diversificare stilistică pe care îl traversează animaţia noastră poate fi surprins nu numai printr-o "privire asupra ansamblului" ci şi din unghiul, mai acuzat analitic, al examinării traiectoriilor individuale. Lăsînd la o parte discuţia despre metamorfoza inregistrată de opera unor regizori cu filmografii iniţiate în anii '50 (operată în măsuri şi pe căi diferite, improspătarea mijloacelor stilistice este evidentă la Ion Popescu-Gopo, Matty Aslan şi George Sibianu), ne oprim la o contribuţie pe care o socotim de prim ordin: cea a noilor generaţii de cineaşti.

După 1964, în anii scurşi pînă la începutul deceniului al optulea, debutează numeroşi regizori; îi amintim pe Victor Antonescu, Tatiana Apahideanu, Sabin Bălaşa, Zaharia Buzea, Luminiţa Cazacu, Virgil Mocanu, Liana Petruţiu, Adrian Petringenaru, Isabela Petraşincu, Laurenţiu Sîrbu, Ion Truică. Survenit la sfîrşitul anilor '70, aflat încă în plină, febrilă desfăşurare, cel de-al doilea "asalt" al debutanţilor aduce în atenţie numele lui Szilágyi Zoltán, Ion Manea, Lucian Profirescu, Zeno Bogdănescu, Radu Igazsag, Olimpiu Bandalac, Dinu Şerbescu, Flori Liceică, Clemansa Sion, Dinu Petrescu. Fenomen de importanţă capitală pentru destinul animaţiei româneşti, afluxul de noi forţe regizorale îngăduie, aşa cum o indică o serie de cazuri, o binevenită evadare din convenţionalism şi comoditate, primenirea limbajului, rezultată dintr-o intuire mai exactă a specificităţii lui, relansarea preocupării pentru experiment, preocupare destul de neglijată o vreme.

Privite din perspectiva problemei noastre, evoluţiile personale ale cineaştilor din noile generaţii rămîn extrem de divergente. La unii, prizonieri prematuri ai rutinei, efortul de autodefinire stilistică e aproape inexistent. În alte cazuri, putem întîlni o difuză "aspiraţie spre stil": filmele lui Adrian Petringenaru şi Laurenţiu Sîrbu, de pildă, relevă neîndoielnic o anumită convergenţă tematică şi expresivă dar ea se dovedeşte deocamdată prea slabă pentru a ne îndritui să vorbim de cristalizarea unor stiluri. Sabin Bălaşa, Ion Truică, Mihai Bădică, dintre animatorii impuşi de primul flux al debuturilor, Szilágyi Zoltán, dintre ultimii veniţi, se apropie în cea mai mare măsură de ceea ce înseamnă un autor de film. Cu o coerenţă sporită a conţinuturilor şi a formelor, opera lor propune o lume poetică distinctă, lasă să se întrevadă o amprentă stilistică inconfundabilă.

1. Nu e deloc surprinzător să constatăm că filmele lui Sabin Bălaşa se plasează în aria problematică trasată de opera plastică a artistului. Într-o nedezminţită solidaritate, cinematograful, pictura de şevalet şi arta monumentală vin să transmită aceeaşi tensiune lăuntrică, să dea glas aceloraşi întrebări şi certitudini. Înscrise uneori în registrul imnic, străbătute alteori de o incordare patetică, prevalîndu-se cel mai adesea de puterile reveriei poetice, filmele cineastului alcătuiesc un ansamblu omogen ca substanţă ideologică, monoton doar în aparenţă; de la *Picătura* la *Exodul spre lumină*, întreg cinematograful lui Bălaşa se articulează — metodic, am spune — după principiul "temei cu variaţiuni". Temele predilecte ale eseisticii cu caracter filozofic pe care o cultivă regizorul apar formulate net încă din filmele realizate în anii '60 [1]. *Oraşul* e un cîntec liric închinat puterii omului de a învinge spaima de neant. Figurată printr-o poetică succesiune de întruchipări ale vîrstelor omeneşti, metafora centrală din *Valul* sugerează ciclul neîntrerupt al vieţii. *Pasărea Phoenix* transfigurează motivul luptei cu inerţia, făcînd elogiul eternei căutări ca sursă regeneratoare a forţei spirituale a omului. Reluînd mai vechea imagine emblematică a cuplului, *Fascinaţii* vorbeşte despre fascinaţia mereu vie pe care o exercită asupra noastră aventura cunoaşterii, în timp şi în spaţiu, în universul lăuntric sau în lumea din afară. Ca şi încercările de mai înainte, filmele din anii '70 sînt luxuriante poeme vizuale; *Întoarcere în viitor*, *Galaxie*, *Pelerini în timp*, *Odă*, *Exodul spre lumină* îl recomandă pe Sabin Bălaşa, din nou şi cu tărie, ca pe un cineast preocupat de "temele eterne": viaţa, moartea, iubirea. Întreţesîndu-se în permanenţă, ele conferă viziunii autorului o complexitate şi o mobilitate dialectică. Nu întîmplător, universul poetic pe care îl încheagă opera lui Bălaşa stă sub semnul a două mari "idei lirice" cu funcţie ordonatoare: intuiţia întrepătrunderii regnurilor şi sentimentul necontenitei prefaceri a materiei, ultimul făcîndu-ne părtaşi la spectacolul neaşteptatelor, tulburătoarelor transformări ale lutului şi ale pietrei, ale lumii vegetale, ale luminii, ale trupului omenesc. Din aceste nuclee derivă multe dintre imaginile stranii, nu lipsite de o anumită forţă obsesională, pe care le com-

[1] Paragraful de faţă, ca şi cel consacrat lui I. Truică, integrează şi dezvoltă observaţiile cuprinse în *L'Evolution du cinéma d'animation roumain (1951—1977)*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, tome XVII, 1980, p. 34—35.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pune cineastul: luna sugerată de vîrtejul păsărilor *(Valul)*; interiorul corpului uman închipuind o misterioasă vegetație *(Pasărea Phoenix)*; pasărea ca o arhaică figurină de pămînt ars, antropomorfizată, cu umblet omenesc *(Pasărea Phoenix)*; galaxiile ascunse în siluetele eroilor *(Galaxie)*; palmele îngemănate preschimbîndu-se în aripi de pasăre *(Odă)*; iureșul oamenilor spre lumină, masă de forme evanescente angrenate într-un irezistibil elan ascensional *(Exodul spre lumină)*.

De la un film la altul, regizorul adîncește și îmbogățește o mitologie personală centrată pe cîteva arhetipuri simbolice (arborele vieții, pasărea Phoenix, cuplul inițial), un discurs liric a cărui coerență e asigurată de prezența aceloraşi motive (ideea de timp, dialectica trecut—prezent—viitor, perpetua devenire, destinul cosmic al omului, visul și realitatea, eroul suav), o tehnică retorică bazată pe asocieri și transferuri metaforice în lanț (vezi metafora, frecventă, a omului transformat în copac și în pasăre), un stil plastic clădit pe o rafinată reelaborare a sugestiilor suprarealismului (desenul, de o extremă precizie, slujește compoziții cu o sintaxă insolită; acordurile de alb-albastru pe care le preferă cineastul par desprinse din paleta lui Magritte), un patrimoniu de laitmotive iconografice de o certă expresivitate (peisajul arid, geologic, are aproape de fiecare dată un aer enigmatic, strecoară un fior neliniștitor). Toate aceste elemente participă la fixarea unei originalități stilistice de netăgăduit.

Angajat pe un drum atît de dificil, deloc lipsit de riscuri, cum e drumul pe care și l-a ales încă din clipa debutului, Bălașa îl parcurge nu fără ezitări, opriri sau scăderi de tonus, însuflețit însă întotdeauna de o admirabilă fidelitate față de crezul său estetic. Oscilînd între invenția specific cinematografică și animarea compozițiilor picturale, între reflecția filozofică de o anumită gravitate și retorism, între spontan și laborios, între stil și manieră, experiența lui Sabin Bălașa e experiența unui cineast stăpînit de febra căutărilor. Prin ceea ce are cu adevărat prețios, ea înseamnă pentru animația noastră, prea adesea mulțumită cu cîștigurile agonisite, descoperirea unui nou orizont expresiv.

2. Deși nu îi lipsește vioiciunea narativă, deși păstrează o anumită savoare folclorică, *Dan năzdrăvan*, filmul de debut al lui Ion Truică, rămîne un simplu exercițiu de digitație. Cineastul își va descoperi vocațiile reale fără prea multă întîrziere. Delicatețea invenției lui poetice se vădise încă din *Pe un perete*, în secvența finală, compusă ca un balet al formelor și al culorilor: eroii — îndrăgostiții regăsiți în ciuda tuturor piedicilor — se desprind de pe zidul casei pe care sînt desenați, scapă din lumea în care fuseseră captivi, pentru a se înălța în zbor deasupra unui oraș magic. Rafinamentul plastic și simțul ritmului se vădiseră încă din *Vînătoarea*, unde există un geometric "dans al fluturilor". Aceste calități se conjugă mai ferm în *Carnavalul*, *Marea zidire* și *Hidalgo*, toate interpretări ale unor motive literare *(Fetița cu chibrituri*, legenda meșterului Manole, *Don Quijote)*. Spre deosebire de operele anterioare, filmele saltului valoric, cum am fi ispitiți să le numim, au o remarcabilă concentrare lirică. Esențială e, aici, capacitatea regizorului de a crea atmosfera. *Carnavalul* transpune povestea lui Andersen într-un climat rînd pe rînd melancolic, feeric, neliniștitor; silueta tremurătoare, ca o pîlpîire de flacără, a fetiței înaintînd pe cîmpul înzăpezit rămîne una dintre rarele imagini din cinematograful nostru de animație în care emoția se naște din tensiunea liniei, am spune din tragismul ei. *Marea zidire* reia istoria meșterului Manole în cheia solemnă a baladei, punînd accentul pe poezia tragică a mitului popular; originalitatea de expresie a filmului vine în egală măsură din hieratismul desenului, din gingășia și puritatea petei de culoare (însuflețind fundalul a cărui factură evocă lemnul și al cărui cromatism amintește lutul), din animația zgîrcită în efecte, gîndită să susțină ascetismul graficii. Avînd o autonomie sporită în raport cu sursa literară, pornind de la cîteva motive ale romanului pentru a construi o multitudine de metafore menite să exprime frumusețea idealului umanist întruchipat de eroul lui Cervantes, *Hidalgo* amestecă realul și imaginarul, melancolia și jovialitatea, sobrietatea și exuberanța.

Mai substanțiale și mai unitare decît încercările de pînă atunci, *Carnavalul*, *Marea zidire* și *Hidalgo* puseseră în evidență cu limpezime caracteristicile fundamentale ale discursului poetic pe care îl dezvoltă Truică: atracția spre mit, densitatea limbajului figurat, transparența lirismului. Alcătuind încă de pe acum un veritabil ciclu, filmele inspirate de istoria națională, de la *Furtuna* la *Balada lui Tudor*, reconfirmă multe din înclinațiile și căutările stilistice ale cineastului, după cum aduc o serie de accente noi. Neschimbat rămîne, în primul rînd, stilul grafic: desenul e,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca și altădată, economic, cu preferințe pentru linia subțire și energic trasată, pentru siluetele longiline, acestea amintindu-ne uneori nobleța vechilor portrete votive; culoarea (regizorul procedează acum la o reducere și mai drastică a gamei cromatice) continuă să ne fascineze, păstrîndu-și prețioasa frăgezime, tonurile pale, datorate cerapastelurilor. Sînt reluate unele tehnici folosite și mai înainte cu bune rezultate (*Balada lui Tudor* inserează fotografii solarizate, cum făcuse *Marea zidire*) și se permanentizează utilizarea unor materiale ale căror virtuți Truică le descoperise între timp (începînd cu *Cercul*, el abandonează acetofanul în favoarea cartonului sau a hîrtiei). Citatul plastic e din nou prezent: imaginea eroilor aflați în temniță, în *Furtuna*, trimite la patetismul formelor michelangiolești. Ca ritm cinematografic, filmele au aceeași curgere molcomă, de cîntec bătrînesc. Chiar dacă timid, efortul de înnoire, semnificativ pentru evoluția actuală a cineastului, pentru dinamica stilului său, se percepe mai ales în spațiul căutărilor de natură retorică. Pe de o parte, Truică va continua să experimenteze laitmotivul metaforic (cercul sugerează uneori soarele, alteori pîinea; motiv cu o accentuată expresivitate decorativă, arcul de boltă sporește impresia de monumental), să opereze cu alegoricul (pajura habsburgică în *Furtuna*, boierescul șiic fanariot în *Balada lui Tudor* sînt trufașele embleme ale impilării). Pe de altă parte, el încearcă un drum relativ nou atunci cînd recurge la ceea ce se numește "metafora cosmologică". În *Furtuna*, șirurile de iobagi răsculați se întrupează din curgerea neîncetată a nenumăratelor pîraie de munte; tot aici, iobagii sînt aidoma stîncilor, într-o imagine care ne amintește de versurile lui Aron Cotruș închinate lui Horia, acel erou "pietros, viforos", acel "țăran de cremene"; în *Balada lui Tudor*, pandurii Vladimirescului prind contur din siluetele brazilor. Apelul atît de stăruitor la limbajul simbolic nu ni se pare greu de explicat. Ion Truică vrea să cuprindă marile semnificații filozofice, sociale, morale ale evenimentului istoric și să mediteze asupra lor, să dea efigia lirică a personalității intrate în legendă. *Furtuna*, filmul cel mai bun al ciclului, opera în care îngemănarea tragicului și eroicului capătă accente tulburătoare, se deschide cu acest insert elocvent: "Astăzi, învie umbrele amintirii cu faptele de durere și înălțare ale lui Horia, ale lui Cloșca și ale lui Crișan". Interesat de comunicarea poetică, revelatoare, cineastul evocă, nu reconstituie; el transfigurează materia epică sub imperiul emoției, al vibrației la „faptele de durere și înălțare" trecute în cartea de aur a istoriei românești.

3. Curînd după debut, Mihai Bădică părăsește cartoanele decupate și filmul de păpuși tradițional pentru un nou material și pentru o nouă tehnică: modelajul plastilinei sub aparat. Experimentul se produce într-un moment de cotitură în evoluția regizorului, momentul deschiderii spre un alt orizont tematic. Rezultatele lui se dovedesc rodnice. Numărîndu-se printre cele mai dense meditații filozofice pe care le-a dat animația noastră în anii '70, povestit cu o stricteță fără egal în opera lui Bădică, *Icar* aduce un accent personal, făgăduiește cristalizarea unei lumi poetice de sine stătătoare. Eroul filmului — o făptură antropomorfă, stîngace și greoaie, cu o înfățișare butucănoasă, întru nimic deosebită de cea a ființelor din jur — își descoperă forța demiurgică grație curajului de a crede pînă la capăt în ceea ce altora li se pare un ideal irealizabil: ciudata făptură se smulge din lutul gros, începe să meargă, încearcă să-și ia zborul spre înălțimi. *Icar* poate fi citit ca o parabolă despre îndrăzneala vizionară; deloc emfatică, însuflețită de încrederea în puterea omului de a-și înfăptui visurile în pofida eșecurilor vremelnice și a adversităților, ea lasă un sentiment stenic. Cu *Geneză*, *Alter ego*, *Metaforă și Galileo Galilei*, cineastul se mișcă tot în aria motivului filozofic sau mitic, pentru a-l așeza la temelia unor eseuri dedicate gîndului și gestului cutezător, neîncetatei bătălii duse cu inerția, cu prejudecățile, setei de cunoaștere ori năzuinței perpetue spre autodesăvîrșire. Discursul ideologic inițiat de *Icar* se rotunjește, cîștigă în amploare.

Dincolo de înclinația spre reflecție, ceea ce individualizează filmele lui Mihai Bădică e virtuozitatea folosirii procedeelor și știința cu care plasticianul-animator exploatează proprietățile materialelor preferate. În *Geneză*, plastilina devine o materie vie și fremătătoare, în stare să exprime mișcări, vibrații subtile, cum se întîmplă în descrierea înfruntării eroului cu biciuitorul vînt cosmic. Pentru a sugera "lupta contrariilor", ambițiosul *Metaforă* face apel la contrastul dintre maleabilitatea plastilinei și rigiditatea sîrmei. Remarcabil și pentru utilizarea luminii colorate, *Galileo Galilei* conferă povestirii vizuale un dinamism puternic, uneori chiar frenetic. La autorul lui *Icar*, virtuozitatea tehnică e pusă întotdeauna în serviciul ideii.

4. *Nodul gordian*, *Arena* și *Monolog*, cele trei filme pe care le-a realizat pînă acum Szilágyi Zoltán, stau sub semnul concentrării reflexive.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe cît de redusă ca proporţii pe atît de precizată în esenţa ei stilistică, opera tînărului cineast vădeşte, înainte de toate, o rece pasiune iconoclastă. Răsturnînd sensul tradiţional al mitului, *Nodul gordian* polemizează cu osificarea locurilor comune, cu comodele soluţii "de-a gata", veştejeşte falsa bravură, poza marţială, încîntarea de sine. O sistematică deriziune a miticului există în *Arena*, unde personajele şi întîmplările basmului şi-au pierdut semnificaţiile originare, au încetat să mai exercite fascinaţia lor obişnuită (cavalerul, aflat la o vîrstă tomnatică, poartă în locul zalelor un banal pulover; "înfricoşătorul" balaur se tîrăşte anevoie, scîrţîind din toate încheieturile, suferă de blazare); străbătut de luciditatea ironică din *Nodul gordian*, filmul evită cu inteligenţă alunecarea în şarja facilă. *Monolog* vrea să vorbească despre profunzimile eului pe un ton antisentimentalist, punctat de o neaşteptată notă de cruzime. Tot atît de izbitoare este şi cealaltă constantă a cinematografului lui Szilágyi : încercarea de a scruta interioritatea umană. Tema din *Nodul gordian* e supusă unei tratări regizorale acuzat analitice. Preocuparea pentru studiul stărilor sufleteşti explică frecvenţa portretelor de aici, meticuloasa restituire a detaliilor din care se încheagă "jocul microfizionomic" al personajelor. Cineastul va regăsi astfel gustul, atît de modern, pentru realismul nuanţei psihologice şi acest demers îl va singulariza o vreme printre animatorii noştri. *Monolog* duce mai departe, mult mai departe, experienţa introspecţiei : întreg filmul se constituie ca o vizualizare a fantasmelor eroului, ca o transcriere a neliniştii lui lăuntrice, ca o plonjare în curentul imprevizibil al impulsurilor obscure. Întreprinsă azi de regizori ca Rófusz, explorarea subiectivităţii rămîne un alt element apt să definească modernitatea proiectului cinematografic al lui Szilágyi.

O severă alegere şi o fermă stăpînire a mijloacelor expresive ne întîmpină în *Nodul gordian*, *Arena* şi *Monolog*. Fiecare dintre ele are precizie şi, cu excepţia ultimului, organicitate; fiecare în parte şi toate la un loc ne permit să detectăm prezenţa unui timbru stilistic particular. La stabilirea lui participă într-o măsură hotărîtoare gîndirea plastică (spaţiul e circumscris ca spaţiul unei reprezentaţii : scena de teatru în *Nodul gordian*, ecranul televizorului în *Arena*, peretele camerei, un fel de substitut al ecranului, am spune, în *Monolog*; o serie de soluţii expresive simulează elementul de natură documentară; folosirea culorii relevă preferinţa pentru monocromie), organizarea relaţiei dintre imagine şi sunet (de remarcat predilecţia pentru elementele sonore din *off*), construcţia ritmică a operelor (riguroasă, suplă, mereu atentă la exigenţele naraţiunii).

III. În istoria stilistică a cinematografului de animaţie românesc, ultimele două decenii reprezintă o etapă-cheie : etapa unei necesare, îmbucurătoare diversificări de expresie, stimulată şi garantată de impunerea mai decisă a poeticilor de autor. La capătul excursului nostru, am dori să formulăm o observaţie cu caracter mai general, reluînd, de fapt, un apel pe care critica l-a lansat în repetate rînduri. Cum o demonstrează cazul mai vechi al lui Ion Popescu-Gopo, cum o arată cazurile mai recente ale lui Sabin Bălaşa, Ion Truică, Mihai Bădică şi Szilágyi Zoltán, afirmarea filmului de animaţie, în contextul cinematografiei naţionale ca şi în confruntările de pe arena mondială, s-a datorat, de fiecare dată, experienţelor izolate, eforturilor solitare. Altfel spus, succesele pe care le-am dobîndit nu au produs o stare de emulaţie, nu au determinat apariţia acelei ample producţii capabile să asigure ascensiunea constantă a genului, omogenizarea valorică. Avatarurile animaţiei dovedesc din nou necesitatea unei mişcări cinematografice de anvergură, desfăşurată în virtutea unui program estetic coerent, înscrisă în orizontul ideologic şi stilistic al "şcolii de film naţionale". Saltul calitativ înspre care tindem, progresele pe care le aşteptăm implică o conştiinţă mai vie a faptului că animaţia a devenit una dintre zonele de mare densitate şi ascuţime problematică ale cinematografului de astăzi, luînd în stăpînire reflecţia socială, politică şi etică, dînd meditaţiei filozofice sau istorice o imediată rezonanţă în actualitate. Ceea ce spunea Victor Iliu despre autorul *Scurtei istorii* rezumă cu claritate îndatoririle fundamentale ale regizorului de animaţie, ca de altfel ale oricărui cineast : "Gopo e un mare artist, nu numai pentru că produce din mai nimic operă de artă, pentru că adună mari premii internaţionale... El este un artist care are simţul actualităţii în sensul cel mai profund. El intuieşte exact direcţiile şi liniile pe care se mişcă spiritul uman, simte temele gîndirii contemporane, ţinta neliniştii, a interogativelor omului epocii noastre" [2]. Pe acest drum, cineaştii noştri sînt chemaţi să avanseze mai hotărît decît au făcut-o pînă acum, mobilizînd toate resursele talentului şi îndrăznelii lor creatoare.

[2] Victor Iliu, *Fascinaţia cinematografului*, Bucureşti, 1973, p. 145.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLEDOARIE TÎRZIE PENTRU COMPOZITORUL SILVESTRI

de THEODOR GRIGORIU

Oricît de ciudat ar suna astăzi o asemenea afirmaţie, pot spune că am fost primul "editor" al lui Constantin Silvestri. Şi asta de pe vremea cînd mă aflam în liceu, deci — al doilea fapt neobişnuit — cred că am fost şi unul din cei mai tineri "editori" de muzică din cîţi au existat. Secretul trebuie căutat în aceea că scriam frumos note muzicale — talent moştenit de la tatăl meu, care a fost un mare gravor — iar înainte de naţionalizare, în Bucureşti se aflau zeci de mici litografii cu prese unde puteai multiplica un desen, fie el şi muzical.

În cele ce urmează nu va fi vorba despre activitatea mea de "editor", ci de şansa de a cunoaşte îndeaproape, în adolescenţă, un personaj neobişnuit, aş zice chiar fantast, de anvergura lui Silvestri.

Locuia atunci pe Calea Victoriei din zona Bisericii Amzei, într-un apartament fără nici un fel de lumină directă, lucru ce mi se părea înspăimîntător, fiindcă ştiam cu toţii că suferise de plămîni şi ar fi avut nevoie de aer şi soare. Un şir întreg de ani am frecventat acest apartament, altminteri luxos, cu o cameră de lucru mare şi un pian *Mannoborg* minuscul, ascuns în spatele unui birou încărcat de hîrtii şi partituri.

Colaborarea noastră a început cu *Cîntecele de pustiu*, cărora le-am imaginat o copertă adecvată, reprezentînd un nor nebulos, şi a continuat cu *Studiile de concert pentru pian*, *Toccata pentru orchestră*, *Cvartetul de coarde*, *Sonata per oboe o clarinete o...*, *Sonatina pentru pian* şi alte lucrări mai puţin cunoscute. Scriind fiecare notă a partiturilor sale, căutam să intru în universul lor de idei, însă lucrul nu era deloc uşor fiindcă, prin anii patruzeci, puţini erau la noi cei ce cunoşteau cîte ceva despre şcoala vieneză, sau despre cele mai recente lucrări de Bartók sau Strawinski. Descifrîndu-le la pian, mi se păreau foarte îndrăzneţe, cu o scriitură precisă şi incisivă, indicînd cele mai fine nuanţe; de altfel *Cîntecele de pustiu*, intitulate de autor în franceză *Chansons nostalgiques*, poartă subtitlul: "Studii de nuanţe".

În imaginaţia mea, cam romantică la acea vreme, legasem, nu ştiu cum, *Cîntecele de pustiu* de faptul că Silvestri locuia într-un apartament fără aer şi lumină, şi-mi ziceam că un om, care trăieşte ca un sobol, nu poate compune decît aşa ceva. Fals, desigur, pentru că alte piese, ca *Toccata* sau *Baccanala* pentru pian, erau pline de ritm şi vigoare.

Silvestri avea totdeauna un aer misterios şi orice dialog cu el, în loc să-ţi aducă puţină lumină, îţi deschidea prăpastiile îndoielii şi ale imposibilităţii de a înţelege marea muzică, la care, eventual, numai cineva de calibrul său ar fi putut avea acces, şi asta extrem de rar. O spun fără nici o umbră de maliţie şi chiar cu un ton comic, pentru că el îşi construise, probabil, în mod deliberat, o morgă ce trebuia să terifieze pe ignoranţi, dar şi cu amărăciunea că tot ce am învăţat de

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 43–46, BUCUREŞTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la el — și am învățat destule — a fost mai mult pe furate, așa cum odinioară ucenicii furau meseria din atelierul meșterilor. Nu trebuie uitată apoi diferența de vîrstă ce ne despărțea.

Anii care au urmat l-au dus spre gloria de dirijor, unde avea enorm de mult farmec și autoritate, compozițiile sale s-au rărit și căuta a-și revizui și pune la punct lucrări mai vechi. Singura lucrare nouă scrisă în acea epocă este suita de *Trei piese pentru orchestră de coarde*, la care a lucrat îndelung, revenind mereu la ea și finisînd fiecare detaliu. Cînd partitura a fost gata, îmi amintesc că mi-a arătat-o cu nedisimulat orgoliu, spunîndu-mi că acum piesele sînt la "un nivel mondial", ceea ce în fapt și erau, rămînînd la fel de vii și expresive și astăzi.

Cu trecerea timpului, opera sa rămînînd cam la opus-urile scrise înainte de strălucita-i carieră de șef de orchestră, privirile noastre s-au întors mereu spre ea, dar de fiecare dată dintr-un punct de observație tot mai competent, deoarece începusem a afla ce se crease mai relevant, pe plan universal, în secolul XX, iar tendințele cele mai importante începeau a se clarifica. Nu voi insista asupra lor, dar trebuie amintite: puternicul filon neoclasic, atonaliștii liberi, serialismul dodecafonic (școala vieneză), precum și cei preocupați de un *folclor imaginar*, ca Bartók și Strawinski, în prima sa perioadă. Compozitorii sovietici, ca Prokofiev și Șostakovici, reprezentau un alt drum, nu prea depărtat de neoclasicism, iar teritoriile filoanelor arătate trebuie înțelese ca intersectîndu-se; Bartók a fost considerat adeseori un neoclasic, Strawinski a oscilat în mod deliberat către așa ceva cu al său *retour à Bach*, iar astăzi mulți văd chiar în școala vieneză un fel de neoclasicism, pe care teoriile oricît de riguroase ale tehnicii sale de lucru nu-l pot ascunde.

O cunoaștere profundă a realităților din epoca dinaintea celui de-al doilea război mondial și pînă în anii cincizeci indică, în mod evident, un exclusivism puternic al școlii vieneze, decurgînd din pretențiile sale de a elimina *arbitrarul* din procesul componistic. Privind din interiorul unui astfel de proces componistic, ne dăm seama astăzi de absurditatea unor atari pretenții fiindcă, de la alegerea fiecărui detaliu al unei lucrări, pînă la opțiunea pentru un circuit anume dintr-o infinitate posibilă, decizia compozitorului e suverană. Apoi ce e arbitrar și ce nu? Inspirația și incandescența unei idei muzicale o poate scoate din arbitrar, dar să nu uităm că ne aflăm pe terenul fragil al aprecierii și gustului subiectiv și e imposibil să se ajungă la un consens, chiar în privința a ce e și ce nu e inspirat.

E interesant să vedem, mai departe, unde a dus exclusivismul școlii vieneze. Neoclasicismul, în concepția prea vagă a lui *retour à Bach*, a căzut, primul, victimă gîndirii sale riguroase, i-a urmat apoi, în mod evident, atonalismul liber, considerat un joc pueril. Despre Bartók sau Strawinski din perioada rusă, nu știm ca școala vieneză să-i fi atacat direct, considerînd poate că vor intra într-o inevitabilă involuție și că nu au nici un viitor. Sau poate aștepta ca acești doi protagoniști să fie convertiți finalmente la tehnica dodecafonică, ceea ce s-a și întîmplat cu Strawinski, la sfîrșitul vieții sale. Oricum, filonul pe care l-am numit *folclor imaginar* a fost singurul care a conviețuit pașnic cu serialismul dodecafonic, cu toată afirmația lui Schönberg că arhetipurile limbajelor muzicale nu pot genera o muzică de anvergură. Pentru a completa tabloul, Varèse lucra prea izolat în Statele Unite, iar Britten, ca și mulți compozitori francezi și italieni, erau considerați mai puțin importanți.

Prefacerile și succesiunea atîtor curente și mode s-au produs atît de rapid în secolul XX încît și serialismul dodecafonic a ieșit din zona interesului, postserialismul a obosit și el, întreg valul devenind, cum spune Xenakis "un curent istoric", cu meritele lui incontestabile, ce au dus în principal la ascuțirea spiritului critic și la o luciditate a aprecierii fenomenului componistic, deși asta nu-l absolvă de vina de a fi încercat să elimine din cursă atîția creatori de alte convingeri. În secolul XX asemenea exclusivism nu e singular și el poate fi explicat aici și prin lupta pentru supremație a editurilor, care, cum se știe, organizează uneori și viața de concert, determină curente de opinie printr-un aparat critic subordonat.

Am făcut această digresiune pentru a înțelege mai bine cazul compozitorului Silvestri; întorcîndu-ne la el și la lumea noastră din acea epocă, în care tot ce scria părea extravagant, insolit și ultramodern, vom spune că, în fapt, muzica sa era exact așa ceva. Publicul nostru, cum spuneam, auzea rar muzică aparținînd școlii vieneze sau alte lucrări din creația recentă a marilor compozitori ai secolului XX, așa cum nici Enescu nu ne era pe deplin cunoscut, iar audiția din 1936 a lui *Oedip* rămăsese o palidă amintire. În marile centre muzicale ale lumii — Paris, Viena,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Londra — lucrurile apăreau mai clare, cu toate că mișcarea critică se înfățișa puțin paralizată, atunci cînd nu trecuse de partea școlii vieneze.

În confruntare cu tehnica de lucru a serialismului dodecafonic, lucrările lui Silvestri făceau însă o figură asemănătoare atonaliștilor liberi, iar pentru un oraș ca Viena, de pildă, ea putea fi — cu toate culorile ei insolite și extravagante — considerată depășită. Supozițiile par a deveni certitudine, pentru că după un concert la Viena, din primii ani de după război, Silvestri s-a întors destul de dezamăgit, și nu pot uita descumpănirea lui, cînd nu înțelegea ce se întîmplă exact. Nu era desigur vorba de un șoc, dar pretențiile mari de novator în arta sunetelor ale lui Silvestri nu-și găseau aprecieri pe măsură în orașul care auzise cu mulți ani în urmă lucrările unor Schönberg, Berg sau Webern.

Ne-am pus adesea întrebarea dacă Silvestri a cunoscut la acea epocă lucrările de referință ale școlii vieneze și nimeni n-a putut spune cu certitudine care a fost realitatea. Pot afirma astăzi, cu destulă precizie că, după vizitele sale la Viena și Budapesta, au început să apară pe masa lui de lucru *Sonata op. 1 pentru pian* de Alban Berg, cele *Cinci piese pentru orchestră*, lucrări pentru pian sau *Pierrot Lunaire* de Schönberg, nimic însă de Webern. Și toate acestea alături de *Divertismentul pentru orchestră de coarde* de Bartók, scris de curînd pentru Paul Sacher, sau *Cvartetele* aceluiași compozitor. Se poate deci presupune că el a cunoscut o serie de lucrări ale respectivei școli; compozitorul Zeno Vancea atestă că i-ar fi adus la cunoștință unele aspecte, în epoca petrecută de Silvestri la Tîrgu-Mureș, dar nimeni nu poate spune cu certitudine că el ar fi aprofundat tehnica de lucru serial-dodecafonică. Cu spiritul său iscoditor, ar fi scris măcar cîteva pagini în acest gen, dar în tot ce ne-a lăsat n-am auzit încă să existe o asemenea pagină.

Un alt filon interesant în muzica lui Silvestri, alături de cel al unui atonalism liber (uneori cu inflexiuni modale), poate fi considerat cel venit din cunoașterea lui Bartók, pe care l-a admirat profund încă de la cele *Trei dansuri bihorene*, un fel de « opus 1 » al unui drum românesc rămas necontinuat, sau continuat capricios, dacă ne gîndim la cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* scrise spre sfîrșit. Admirația pentru Bartók a fost însă mai misterioasă, Silvestri apropiindu-se de marele compozitor maghiar cu oarecare spaimă de a nu-i deveni epigon, dar și pentru că înlăuntrul său muzicile populare nu-și găseau acel ecou declanșator al unui drum personal. Silvestri era interesat de arta populară mai mult în sensul culorii, al jocului spiritual, al unei fantezii ce trebuia să hrănească setea lui de *altfel*; lecțiile lui Bartók erau prea pretențioase și cereau ani îndelungați de meditație; pătrunderea în mecanismele fine ale melosului și ritmului popular, înțelegerea esențelor încrustate în arhetipuri, titanica muncă de a le recompune pentru a ajunge la lucrări finite, constituia un drum prea lung, un asemenea demers nu i se potrivea.

Al treilea filon, dacă il putem numi astfel, a fost o muzică românească, în sensul arătat de Mihail Jora, care s-a străduit mulți ani să-l convingă pe teribilul său elev, Silvestri, să mediteze cu seriozitate asupra unui drum creator posibil, în concordanță cu marele său talent. Din lungile mele discuții cu el, reieșea că, pentru idealurile sale, un drum ca al lui Paul Constantinescu era imposibil, aspira necontenit către schimbare și experiment, parcă presimțind că nu va avea timpul necesar unor lungi gestații. Și, totuși, din cuvintele lui Jora și din ce realizau colegii săi de generație, ceva a rămas, s-a transmis în opera sa componistică și ici-colo e detectabil.

Cum arătam și mai sus, elanul componistic atît de puternic din anii tinereții se va estompa treptat, fiind înlocuit de grijile și răspunderile marelui șef de orchestră care a fost, și luăm cunoștință cu alte fațete ale excepționalului său talent, dar și ale gustului său muzical. Voi aminti doar pasiunea-i pentru Ceaikovski, nu numai în neuitatul *Manfred*, care a marcat puternic tinerețea noastră, dar și celelalte simfonii, în care melodismul lor patetic și sfîșietor era pentru el un fel de defulare, o descătușare a unor toridități prea mult disimulate.

Întorcîndu-ne din nou la compozitor, ne vom întoarce de fapt la istoria plină de meandre a epocii schițate mai sus, dar numai pentru a desluși un destin creator din atîtea altele. Cînd valul dodecafonismului a devenit mai puțin agresiv, compozitorii dinaintea lui au început a fi cercetați, pentru a se vedea cîtă substanță există în fiecare, parcă din dorința de a nu se irosi nimic. Firește, procesul cunoașterii e lung, și vor mai trece mulți ani pînă se va scoate totul la lumină. Timpul va pune însă ordine în toate și lucrurile vor apare în adevăratele lor contururi, chiar dacă mulți creatori importanți au fost ocultați.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Muzica lui Silvestri a fost la noi foarte apreciată, poate atunci din ignoranță, astăzi din acest unghi al reevaluării a ce s-a făcut mai expresiv înainte de serialism. Ne putem întreba, totuși, la sfîrșitul acestei pledoarii, de ce apreciem această muzică, dacă ea are caracterul unui atonalism liber, prezintă și influențe bartokiene, dar și ambițiile unui spirit (etos ar fi poate prea mult) românesc? Răspunsul cel mai firesc cu putință este că muzica lui Silvestri face de fapt o sinteză originală a acestor trei filoane, într-un joc spiritual ce oscilează capricios între negația și afirmarea lor, ajungînd la un farmec insolit, ce o marchează cu sigiliul unei mari personalități artistice. Ea trăiește și va trăi, dincolo de întrebările noastre, fiindcă în substanța ei palpită viața.

Opera componistică a lui Constantin Silvestri rămîne ferm implantată în peisajul muzical românesc al secolului XX, va evoca perpetuu personajul fantast și aventuros care a fost, o vibrație unică și plină de har, desigur nerealizată integral, iar admirația și contemplarea noastră asupra ei trebuie să conțină multă generozitate și căldură, redînd parcă liniștea unui geniu muzical ce a trăit printre noi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CERCETĂRI DE ISTORIA TEATRULUI ŞI MUZICII

CÎTEVA DATE NOI DESPRE EHURILE POSTBIZANTINE *

(I)

de ADRIANA ŞIRLI

Cu cîţiva ani în urmă am început lucrul la elaborarea Repertoriului tematic al manuscriselor muzicale bisericeşti aflate în bibliotecile publice româneşti; am ales ca prim volum categoria tipologică a Anastasimatarului, care mi s-a părut cel mai potrivit — în ceea ce priveşte locul important pe care îl ocupă între cărţile de acest gen, valoarea lui muzicală intrinsecă, precum şi, deloc neglijabil, datorită dimensiunilor lui mici — pentru verificarea metodei.

Fondurile de manuscrise ale bibliotecilor româneşti conţin, în proporţie de peste 80 %, manuscrise care se încadrează în secolele 18 şi 19. Muzica cercetată, inclusă în acest volum, se raportează deci, în cea mai mare parte, la această perioadă sau, mai exact, la cea cuprinsă între a doua jumătate a secolului 17 şi primul deceniu al secolului 19. Volumul fiind încheiat, în curs de tipărire, pot să spun că din cercetarea versiunilor seriilor de cîntări aparţinînd categoriei mai susamintite [1], şi a cópiilor fiecărei versiuni, se desprind o serie de concluzii care vizează notaţia — — semnele ritmice, semnele heironomice —, interpretarea mărturiilor — atît principale cît şi mediane —, interpretarea anumitor moduri, precum şi procesul de transpunere a modelelor greceşti în limba română ş.a.

În rîndurile de faţă aş dori să mă opresc la cîteva aspecte de ordin structural privind ehurile 1 şi 4 autentice.

Referitor la ehul 1 a., remarcăm schimbarea structurii sale pentacordale cu baza pe *la* [1], cu una tetracordală cu baza pe *re* [1]. Cadenţele mediane sînt pe *re* [1], *sol* [1] — aluzie la plagalul său —, şi pe *fa* [1] — aceasta din urmă datorită, de asemenea, deselor inflexiuni modulatorii la ehul 3 a. Cadenţa finală este pe *re* [1]. Formulele melodice ale noii structuri diferă de cele vechi.

Cum versiunile melodice cele mai numeroase, şi care acoperă în volumul mai susmenţionat spaţiul temporal cel mai mare, se înregistrează la nivelul Kekragariilor, am ales spre exemplificare începutul lui *Kyrie ekekraxa*, aşa cum l-am înregistrat în 7 din cele 11 versiuni incluse [2]. Am notat cu 1 versiunea intitulată "agheoritică şi ecclesiastică" [3], ca fiind, din cîte ştiu pînă acum, cea mai veche serie de melodii care se diferenţiază de modelul atribuit lui Ioan Damaschinul (i.e. Kekragariile mari). După cum se vede — în ex. 1 —, această versiune păstrează

* Comunicare prezentată la Congresul "Musica Antiqua Europae Orientalis" (Bydgoszcz, septembrie 1985).

[1] Repertoriul Anastasimatarului se împarte în trei mari categorii: Kekragarii, Stihiri Anastasime şi Stihiri Eotinale.

[2] Cele 12 versiuni sînt: Kekragariile atribuite lui Ioan Damaschinul, Balasios, "agheoritice", Anonimus 1, Daniel Propopsaltul, Petru Lampadarie, Iakob Protopsaltul, Ioan Damaschinul, Petru Lampadarie, Petru Vizantie, Anonimus 2, Dionisie Fotino.

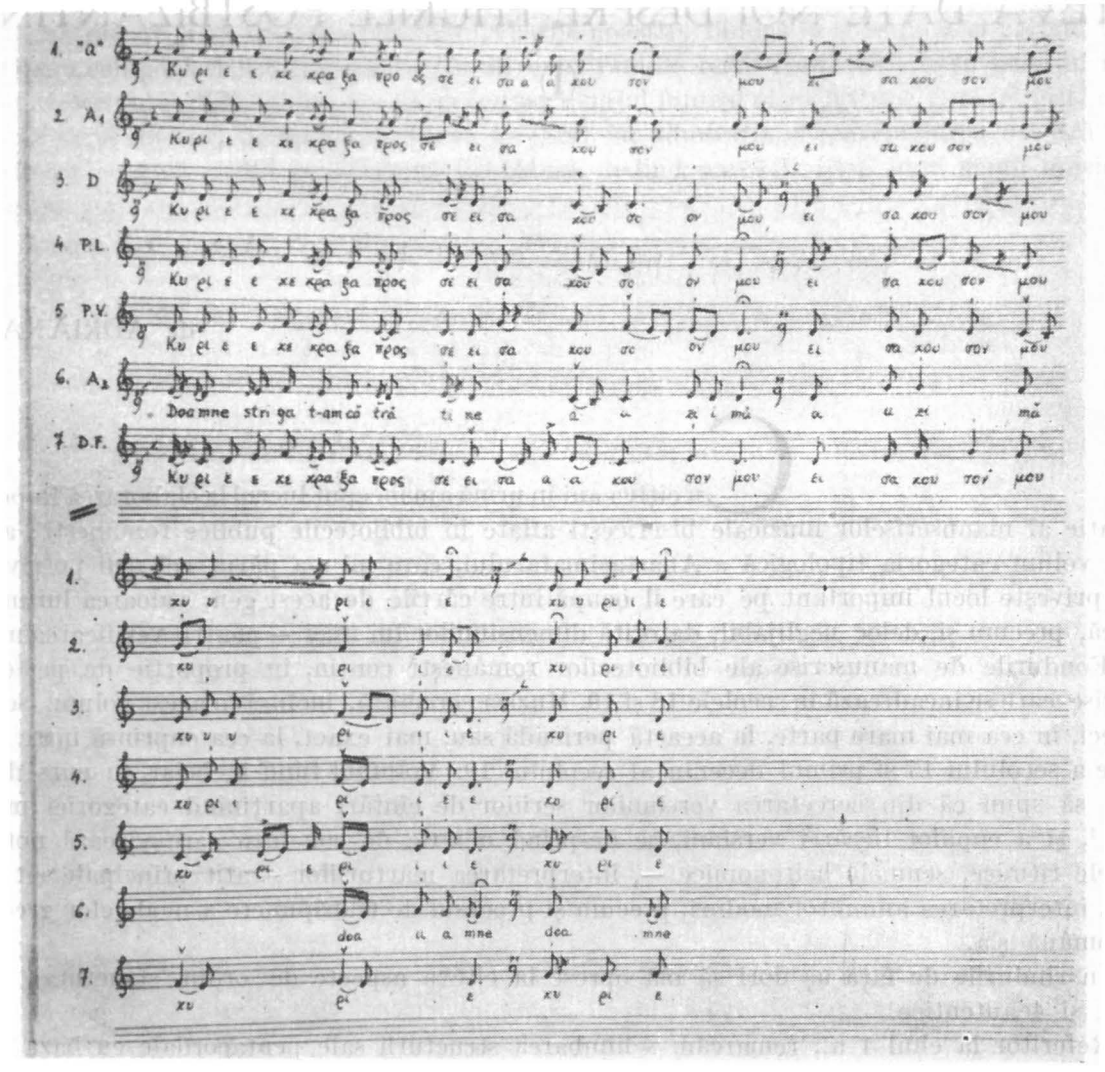
[3] În Catalogul manuscriselor de la Athos, al lui Stathis, cel mai timpuriu manuscris citat în acest sens este Dohiariou 324, din anul 1686 (vezi: Τὰ Χειρογράφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς Ἅγιος Ὄρος Atena, 1975, vol. I, p. 308.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 47–52, BUCUREŞTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

încă structura pentacordală a ehului, chiar și reminiscențe din Kekragariile mari (i.e. motivul melodic de la sfîrșitul fragmentului dat). În afară de ea am aflat doar o singură versiune — Anonimus 1 — cu aceeași veche structură pentacordală (subliniată și în finalul fragmentului exemplificat); celelalte au la bază noua structură, cu baza pe *re* [1].

Ex. 1



Se ridică imediat mai multe întrebări: *cînd* s-a făcut trecerea de la o structură la alta și *cum*? *de ce* s-a produs această mutație și *cine* a inițiat-o?

Din exemplul de mai sus Daniel Protopsaltul apare ca probabil autor al acestei inovații — contribuția lui în adoptarea unor noi principii estetice în a doua jumătate a secolului 18 fiind, așa cum se știe, deosebit de importantă.

O altă mutație semnificativă se înregistrează și la nivelul ehului 4 a., a cărui bază coboară pe *re* [1] și pe *mi* [1]. În volumul consacrat Anastasimatarului această schimbare se înregistrează începînd chiar cu versiunea "înfrumusețată" de Hrisafis cel Nou, al cărei manuscris autograf datează din 1671 [4]. Numeroasele copii ulterioare existente în România confirmă alegerea lui *re* [1] ca sunet inițial al anastasimelor în ehul 4 a.

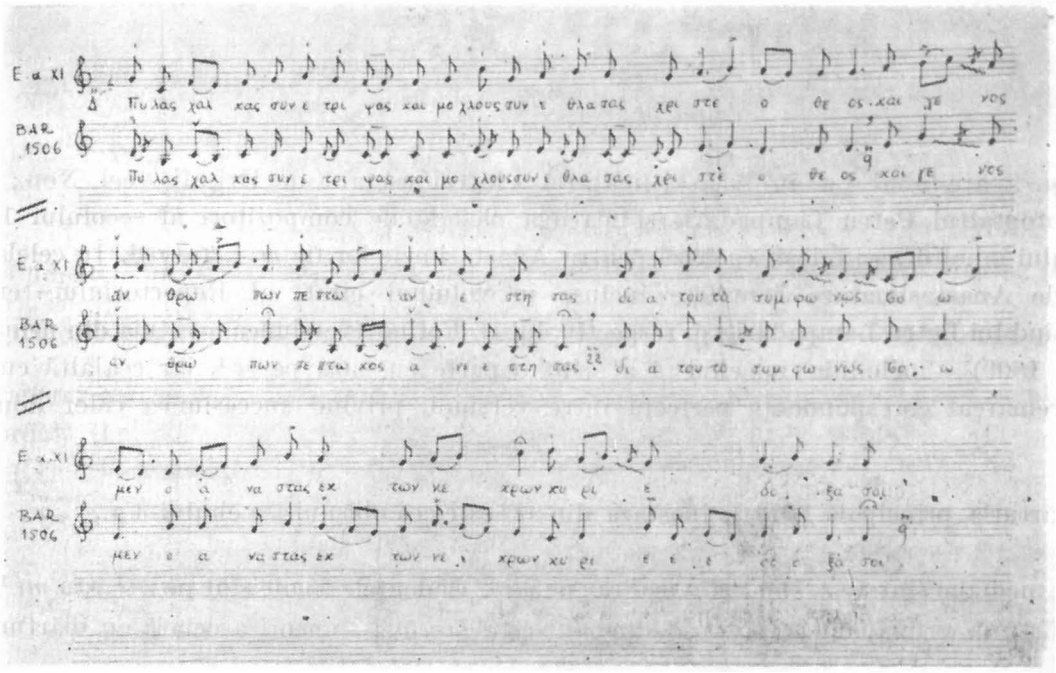
Adoptînd această nouă bază Hrisafis nu a scris însă neapărat melodii noi ci, conform principiilor moștenite, a împrumutat din melodiile vechi, mergînd chiar pînă la a prelua unele

[4] Ms. *Xeropotamou 128* (idem, *op. cit.*, vol. II, p. 57).

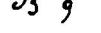
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aidoma. Iată un exemplu, așa cum apare el în două manuscrise, unul din secolul XI (Grottaferrata E.a. XI), celălalt din a doua jumătate a secolului 18 (1770 A.D.) — BAR, gr. 1506 —, în "infrumusețarea" lui Hrisafis cel Nou :

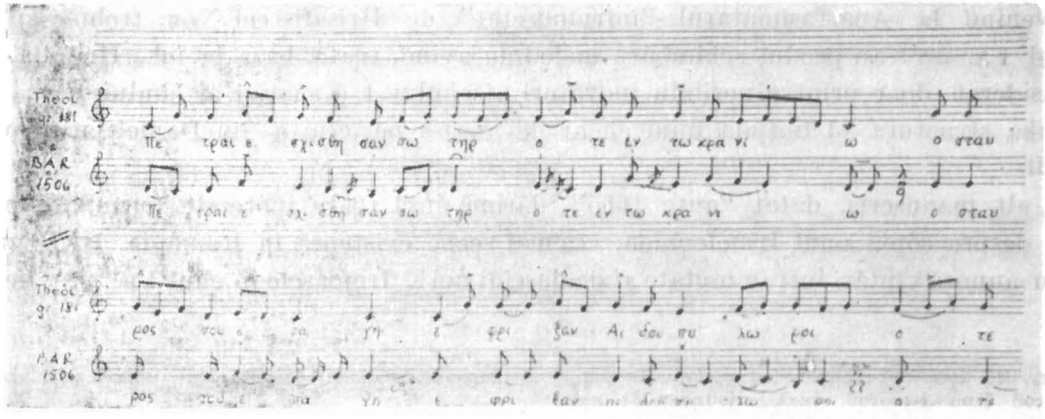
Ex. 2



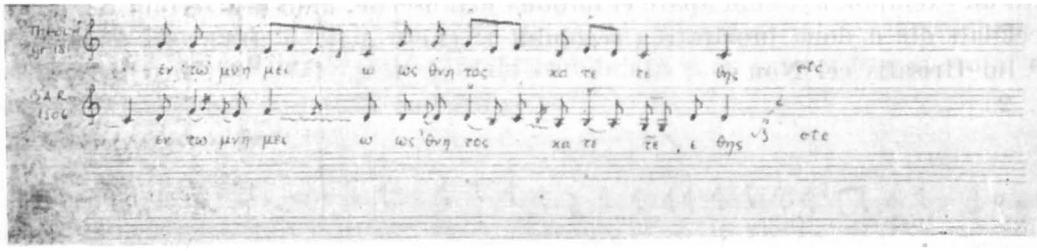
Ambele scări sînt majore, numai că în varianta propusă de Hrisafis cel Nou cel de-al doilea tetracord al scării — cel pe care se insistă de altfel —, fiind minor, conferă o nouă expresie melodiei, o savoare nouă.

În melodiile care încep pe *re* [1] cadențele mediane pe treapta I sînt însoțite de mărturia ehului 1 a. — cu sau fără Hypsili deasupra —, sau, în alte cazuri, chiar a ehului 1 plagal (în această privință nu există o concordanță perfectă între còpii). De asemenea, trecerea in alte sfere modale — mai ales în ehurile 2 și 3 autentice — este marcată prin mărturiile corespunzătoare. Uneori chiar mărturiile principale se constituie din asocierea mărturiilor ehului 4 și 1 a. :  sau . Unele neconcordanțe de mărturii, înregistrate între còpii, nu pot fi considerate contraargumente hotărîtoare — mă refer la faptul că, uneori, o parte dintre cadențele pe treapta I sînt marcate prin mărturia ehului 4 a., în timp ce în celelalte còpii apare mărturia ehului 1 a.; dar acestea sînt cazuri cu totul izolate. Totuși, în cele mai multe cazuri ehul 4 a. dobîndește o structură tetracordală cu baza pe *re* [1] — întregită uneori pînă la octavă de pentacordul inferior conjunct, *sol grav — re* [1].

Ex. 3 — fragment



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Aşa apare ehul 4 a. în Anastasimatarul « infrumuseţat » de Hrisafis cel Nou; ulterior, Daniel Protopsaltul, Petru Lampadarie şi întreaga pleiadă de compozitori ai secolului 18, adepţi ai curentului innoitor, au folosit ca bază pentru Anastasimele lor fie *mi* [1], fie *re* [1]. În celelalte două versiuni de Anastasimatare complete incluse în volumul citat, al Repertoriului tematic ... — aparţinind lui Petru Lampadarie şi, respectiv, lui D. Fotino (versiunea acestuia din urmă datează din anul 1809) — melodiile în ehul 4 a. sînt o parte cu baza pe *re* [1], iar cealaltă cu baza pe *mi* [1]. De remarcat corespondenţa perfectă între versiuni, privind succesiunea celor două sunete iniţiale.

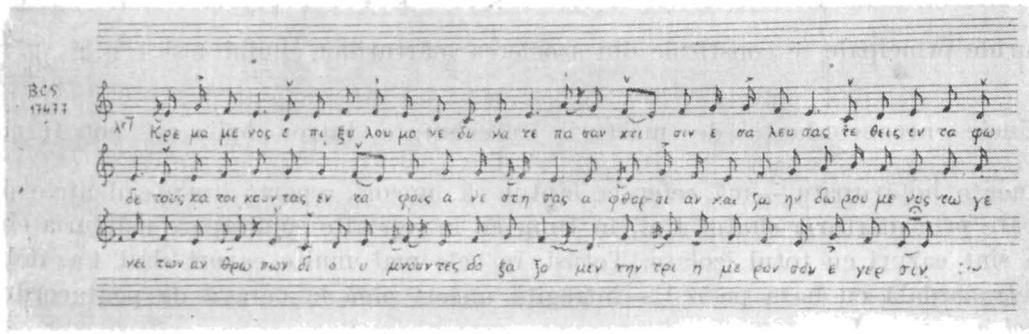
Mărturia principală pentru ipostaza din *re* [1] este cea obişnuită a ehului 4 a., sau .

Cadenţele mediane sînt pe *re* [1] şi *sol* [1], mai rar pe *mi* [1]. Cadenţele finale sînt pe *re* [1] sau *mi* [1].

Mărturia principală a ipostazei din *mi* [1] este *Legetos* — uneori asociată cu mărturia ehului 4 a.: . Cadenţele mediane sînt în special pe *mi* [1] şi *sol* [1], mai rar pe *re* [1]. Cadenţa finală e cel mai adesea pe *mi* [1] — rar pe *re* [1].

Iată un exemplu de stihiră anastasimă în versiunea lui Petru Lampadarie, cu iniţiala *mi* [1]:

Ex. 4 — fragment



Revenind la Anastasimatarul "înfrumuseţat" de Hrisafis cel Nou, trebuie spus că în cazul ehului 1 a. nu s-au produs schimbări, melodiile avînd, toate, baza pe *la* [1]. Hrisafis ar putea fi deci considerat doar printre posibilii inovatori ai ehului 4 a., nu şi ai ehului 1 a., dar ideea de a schimba structura şi iniţiala unui eh ar devansa-o pe cea a lui Daniel cu mai bine de şase decenii.

Un alt manuscris, datat "ante 1665", dărimă însă toate ipotezele formulate pînă aici; este vorba despre cópia unui Irmologhion, cea mai veche existentă în România, BAR gr. 791, şi care în titlu anunţă cîntări înfrumuseţate *şi* de dascăli noi [5]. Irmoasele în ehul 1 a. sînt fie în struc-

[5] „Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τοῦ εἱρμολογίου περιέχον ἅπαντες παρὰ τινῶν νέων διδασκάλων". τοὺς εἱρμοὺς τοῦ ὅλου ἐναυτοῦ, ἐκαλλωπίοθησαν δὲ καὶ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

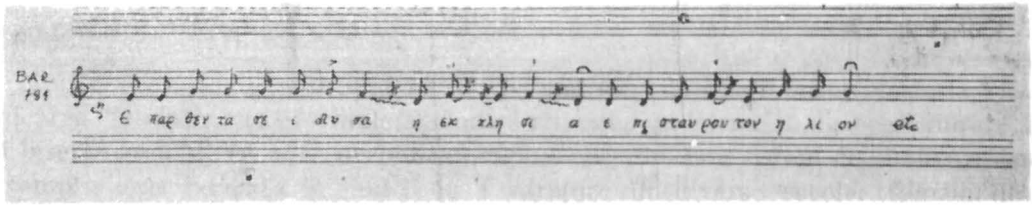
tura veche, pentacordală, fie în cea nouă, tetracordală — mărturia principală fiind aceeași pentru ambele ipostaze. Iată un exemplu de irmos construit pe noua structură :

Ex. 5 — fragment

Cadențele mediane sînt, în general vorbind, pe *sol* [1] și *re* [1]; cadența finală, pe *re* [1].

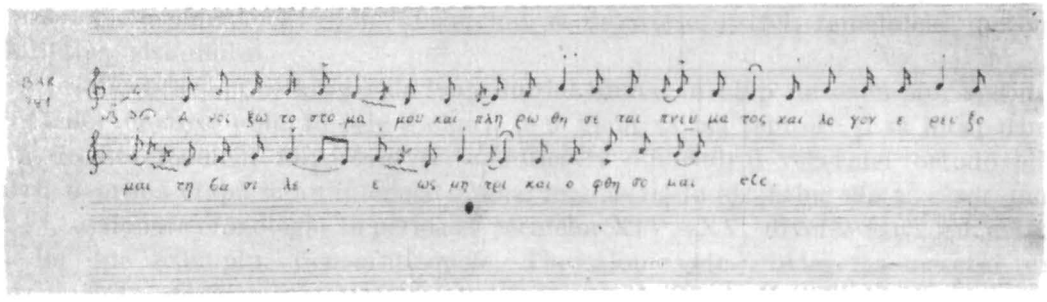
Irmoasele în ehul 4 a. au incipitul fie pe *sol* [1]), ( ), fie pe *mi*[1] (sau) și, într-un singur caz, pe *re* [6]. Cele mai multe dintre melodiile din *mi* [1] sugerează apartenența la o scară pentacordală (i.e. *do* [1] — *sol*[1]), în care se insistă pe terța lui superioară, minoră :

Ex. 6 — fragment



Iată și un irmos a cărui melodie sugerează scara Leghetos :

Ex. 7 — fragment



Aceste ipostaze modale se regăsesc și în Irmologhionul înrudit cu acesta — și datînd din aceeași perioadă — al lui Balasios.

Apare deci clar că nu avem de a face cu cazuri izolate, ci cu un fenomen care, după cum se vede, s-a răspîndit rapid chiar de la apariția lui.

La capătul acestor rînduri, observațiile referitoare la modificările modale sus-menționate se pot rezuma astfel :

1. Fenomenul de diversificare a scărilor modale pare să fi apărut pe la mijlocul secolului 17 — supoziție sugerată de coexistența în același manuscris (Irmologhionul, BAR, gr. 791, din perioada respectivă) a ipostazelor vechi cu cele noi.

[6] Explicația acestui fapt ar putea fi aceea că ehul 4 a. este slab reprezentat în această cópie (doar 35 de irmoase).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2. Noile forme modale au fost grefate la început, așa cum era și de așteptat de altfel, pe melodii adînc înrădăcinate în tradiție. În acest sens Hrisafis cel Nou apare ca un promotor, Anastasimatarul lui din 1671 marcînd perioada de început.

3. Modificările semnalate se justifică prin conturarea treptată a unor principii estetice noi, generalizarea lor ulterioară, într-un cadru stilistic adecvat, confirmînd acest fapt.

4. Autorul/autorii inovațiilor amintite sînt "dascălii noi" ai epocii; ei pot fi deci Hrisafis cel Nou, sau/și Balasios și alte nume de aceeași mărime, pe care cercetări viitoare sperăm să le scoată la lumină.

Cît despre Daniel Protopsaltul, contribuția lui nu a fost mai puțin importantă, activitatea sa teoretică și componistică desfășurîndu-se în sensul generalizării acestor elemente noi, care corespundeau cel mai bine unei etape, la acea vreme, bine definită stilistic.

Aceste observații sumare, dar care au la bază o bogată documentație, nu au pretenția de a emite o teză, ci de a verifica și de a confirma una privită încă cu neîncredere; și anume că nu există fisură între ceea ce în mod convențional numim muzică bizantină, postbizantină și hrisantică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RAPORT PRELIMINAR ASUPRA STUDIULUI KEKRAGARIILOR*

de HRISANTA TREBICI-MARIN

În anul 1981, la Congresul de studii bizantine de la Viena, prezentam comunicarea "Relaţia text-formule melodico-ritmice, un element de continuitate în muzica românească bisericească" [1], ce avea drept scop expunerea unui nou sistem de analiză. Demonstram, avînd un exemplu κύριε ἐκέκραξα în ehul I, în 4 variante din diverse secole, tipurile de raporturi posibile în care se află relaţia text-muzică, ca fenomen de concordanţă, continuu şi unitar în evoluţia cronologică. Sistemul de analiză stabilit la patru nivele (semantic, sintactic, morfologic şi formanţial) şi generat de ipoteza primordialităţii textului (în cazul în speţă) a relevat importanţa specificităţii textului, reflectate în sfera discursului muzical, ca o consecinţă firească a naturii vibratorii unice (traduse din Hz în sunete — a se vedea analiza la nivelul 4) a cuvîntului şi a muzicii. Acest gen de analiză am continuat să-l aplic [2] încercînd să dovedesc, astfel, temeinicia ipotezelor prin însăşi valabilitatea sistemului.

Acest prim-contact cu kekragariile luate iniţial numai în chip de exemplu, specific pentru categoria cîntărilor cu text unic, în cele 8 ehuri, m-a făcut să mă reîntorc şi să încep o investigare sistematică a acestui moment important şi semnificativ din cadrul vecerniei ortodoxe [3].

Pentru o primă etapă m-au interesat numai manuscrisele bizantine din a căror multitudine mi-am ales 24 [4], eşalonate cronologic în perioada secolelor XIV—XV, diverse sau asemănătoare prin provenienţa lor (de exemplu, Constantinopole, Thessalonic etc.). Alegerea acestui număr de manuscrise reprezintă eşantionarea unei arii largi de cercetare, concluziile fiind evident semnifi-

* Comunicare prezentată la Congresul «Musica Antiqua Europae Orientalis» (Bydgoszcz, septembrie 1985).

[1] Hrisanta Petrescu, *The Relation Text-Melodical and Rhytmical Formulas, an Element of Continuity in the Romanian Post Medieval Church Music (I)*, în *XVI Internationaler Byzantinistenkongress*, Akten 11/7, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik» 32/7, p. 100—108.

[2] Idem, *The Relation Text-Melodical and Rhythmical Formulas, an Element of Continuity in the Romanian Post Medieval Church Music (II)*, în *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz, 1982, ; Idem, *The Anastasimatarion 1106 from Cluj-Napoca. Relations and Structures in the Romanian Post Medieval Church Music*, ms. dact. aflat la Editura muzicală, Bucureşti.

[3] Anton Baumstark, *Liturgie comparée. Principes et méthodes pour l'étude historique des liturgies chrétiennes*, Chevetogne, 1953, p. 124—125; Juan Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, Roma, 1962—1963; idem, *Quelques anciens documents sur l'office du soir*, în *Christiana Orientalia Periodica*, nr. 35, 1969, p. 356.

[4] *Athens* 2 458, *Vatopedi* 1 495 (Thessalonic şi Constantinopole), Koutloumusi 457, Ambrosiana Q 665, Vienna 185, Sinai 1 462, Athens 2 456, Athens 2 061, Vatopedi 1 528, Sinai 1 203, Vienna 194, Vat. Barberini 300, Vat. Barberini 392, Athens 899, Pantokrator 14, Athens 2 401, Athens 2 406 (Thessalonic şi Constantinopole), Athens 2 836, Athos 86, Sinai 1 255, Sinai 1 313, Sinai 1 552. Pentru semnificaţia ms. Athens 2 061 a se vedea Oliver Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia, Essays on Music in Byzantine, World*, New York, 1977, p. 113—150; pentru ms. Athens 2406 a se vedea Miloš Velimirović, *Byzantine composers inms. Athens 2 406*. Essays Presented to Egon Wellesz, Oxford, 1966, p. 7.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 53—58, BUCUREŞTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cative pentru — lăsindu-ne un coeficient de incertitudine — toate cîntările de tipul κύριε ἐκέκραξα ce au circulat în perioada menţionată mai sus.

Aprofundarea cunoaşterii limbajului formulelor ce caracterizează şi acest tip de cîntare are drept scop posibila conturare a principiilor de compoziţie ale kekragariilor.

Secţionarea discursului muzical în formule melodico-ritmice [5] s-a făcut ţinînd cont de specificitatea profilului melodic, ca şi de relaţia text-muzică cu toate implicaţiile ce decurg de aici. Astfel, formula se defineşte [6] a fi o entitate ferm conturată în sfera semnificaţiei muzicale, de dimensiuni variabile, în poziţii de asemenea variabile.

Desigur, un prim-principiu ce duce la împărţirea discursului muzical în formule este acela al identificării formulelor de intonare [7] în cadrul cîntării. Acestea se comportă ca adevărate nuclee generatoare la nivelul parametrului înălţime (prin repetare identică, variaţională, transpuneri) iradiind firesc în sfera micro- şi macrostructurii.

Ex. 1: Eh 1 a G F E D E D D a
α να νε α νε ες
D¹ |———| A⁴ |———|
a G G F E E F G a a
μου προσχες τη

Eh 1 pl. D F E D E D D
α Vε α Vε ες
A |———| A¹ |———|
F E D D F E D D
κυ ρι ε κε κρα ξα

Cadenţele [8], cu jocul lor de mono- sau plurifuncţionalitate,

Ex. 2: Eh 1 c c b b a G a a (Formula B [5])
μου κυ ρι |———ε|
a b a a b G a a („ C [4])
γε ναι με |προς σ|ε

Eh 2 a b G A G („ C [3])
σε ως μου

Eh. 1 pl. F G E F E D („ A [3])
προς σε

insistenţa pe sunete specifice unui mod,

Ex. 3: Eh 2 pl. G G G G G (Formula B [1])
εν τω κε κρα γε

Eh 3 C C C C C („ A sau A [2])
ευ τω κε κρα γε

ca şi repetabilitatea anumitor profile melodice,

Ex. 4: Eh 2 pl. G F G F E (Formula B [1])
κου σον μου
E F G a G („ C [2])
φω νη η
a b c d c („ C)
σα κου σο ον

[5] Parametrul ritm este menţionat ca o componentă fără de care parametrul înălţime nu există.

[6] Pentru date generale a se vedea Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, second edition, Oxford, 1961, p. 418—427; Nanna Schiodt, Bjarner Svjegaard, *Application of Computer Techniques to the Abalysis of Byzantine Sticherarion Melodies*, în *Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft*, Regensburg, 1967, p. 198—201: Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. I, Bucureşti, 1974, p. 342—387; Inger Lung, *Tradition and Interpretation. A Study of the Use and Application of Formulaic Language in the so-called Ebed YHWH-Psalms*, Uppsala, 1978, p. 5—143; Hans Schmidt, *Zum Formelhaften Aufbau Byzantinischer Kanonens*, Wiesbaden, 1979.

[7] Jørgen Raasted, *Intonation Formules and Medial Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, MMB, Subsidia VII, Copenhaga (1966).

[8] Oliver Strunk, *The Byzantine Office...*, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

duc la relevarea formulelor, ca elemente de bază ale cîntării. Se detaşează, din punct de vedere al încărcăturii semantice [9], două tipuri de formule : cele care prin reluări identice sau modificări nesemnificative reprezintă însăşi trama cîntării :

Ex. 5a : Eh 3 C C C (Formula A)
χυ ρι ε
c d d c b c c („ C)
χυ ρι ε
1 pl. F E D D („ A)
χυ ρι ε

şi cele care sînt purtătoarele elementului nou :

Ex. 5b : Eh 3 d c b a b a G (a) (Formula D [1])
ει σα χου
1 pl. G a F G E („ E)
χυ ρι ε

asigurînd un minim de variaţie unui discurs cu aspect preponderent de continuu [10]. Pe baza acestui dat se relevă, ca esenţială, relaţia lui „psalm tone" cu kekragariile, ca şi a acestora cu stihirile [11]. Se naşte o secvenţă de trei elemente legate între ele într-o evoluţie ce poate fi comparată cu cea onto- şi filogenetică. Apare ca firească deci întrebarea : reprezintă formulele din psalm tone "tipul standard", prototipul, fiecărui eh pe care se grefează noi structuri fie derivate, fie complementare, generate de însăşi încărcătura semantică a textului şi de aspectul fonetic-formanţial al acestuia ? Scopul comunicării de faţă nu ne îngăduie deocamdată să dezvoltăm această întrebarea cu seria ei consecventă ce vor face obiectul unei viitoare cercetări.

Reîntorcîndu-ne la "limbajul de formule" al kekragariilor, la delimitarea acestuia pe baza criteriilor deja enumerate, adăugăm aici şi logica intrinsecă a fenomenului muzical de analizat. Formulele se află într-un raport de disjuncţie sau conjuncţie [12] (prin 1 sau mai multe sunete) :

Ex. 6a :

Eh 4 pl.

A³ | C⁵ |
G a G a a a G G G G a b G a b a b
σον μου προσχες τη φω νη τη ης δε
C⁶ | B |
b c b c b a b c a b a G
δε η σε ω ως μου
C³ | B⁴
G a b c b a d c b a G G
ου μου χυ ρι ε

corespunzînd sau nu unor unităţi semantice ale textului :

Ex. 6b : Eh 2 b c b c b b a b a b (Formula B)
ε κε χρ α ξα
b d b c b c b a a b („ B [1])
προς σε ει σα α α
b a b a b („ B [2])
αα α α
b d c a b („ B [3])
χουσονμου χυ

(aceeaşi formulă prezentată variaţional).

[9] Idem, *Some Observations on the Structure of the Stichera, in Byzantine Rite*, în *Byzantion*, nr. 28, 1958 : Alain Daniélou, *La sémantique musicale*, Paris, 1967.

[10] Jannis Xenakis menţionează aspectul de „continuu" al modurilor bizantine în relaţie cu scara pythagoreică, în *Musique. Architecture*, Paris, 1971, p. 48–56.

[11] Cercetarea relaţiilor dintre aceste categorii de cîntări mi-a fost sugerată de profesorul Miloš Velimirović, în timpul şederii mele în S.U.A. (1983 şi 1984).

[12] Jørgen Raasted, *Voice and Verse in a Troparion of Cassia*, în *Studies in Eastern Chant*, vol. III, Londra, 1973, p. 175–176.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La nivelul următor, acela al combinării a două sau mai multe formule în catene, se remarcă un corespondent echivalent al textului, în secţiuni de dimensiunile propoziţiilor sau frazelor, cu o încărcătură semantică definită, reflex al unei organizări sintactice şi morfologice superioare:

B^3 |——| C^3 |——| B^4 |——| C^4 |——|

Ex. 7: Eh 4 a b a G a F G a a b a a G a G a F G a (G)

κυ ρι ε ε ε ε κε κρα ξα προς σε

Astfel aparenta lispă de concordanţă text-muzică observată la nivelul formulelor (subformule sau celule) cărora le corespund semanteme (unităţi semantice de dimensiuni reduse de la cuvînt la cuvinte sau fragmente de cuvinte în diverse combinaţii) se rezolvă într-un raport de concordanţă din care decurg consecinţe importante în determinarea structurii arhitectonice a kekragariilor.

Luînd ca reper ms. Athens 2 458 s-au alcătuit 8 tabele cu formulele melodico-ritmice observate în cele 24 de manuscrise, după cum urmează (am hotărît, în cazul de faţă, să nu folosesc decît o simplă mostră):

Ex. 8

Manuscrise	Nr.	Nume	Formula	Nr.	Nume	Formula	Nr.	Nume	Formula
Athens 2 458	8	A^2	GFE κυριε	9	A^3	GGFE εκεκραξα	10	$A^4 = A^3$	GGFE προςσε
Vatopedi 1 495 (Th.)		A^2_{v1}	GFDE κυριε					$A^4_{v1} = C_v$	GDEFGFG προςσεεισακου
Vatopedi 1 495 (Const.)		A^2			$A^3_{v1} = A^2_{v2}$	GaFGE εκεκραξα		A^4	
Koutl 457		A^2			A^3			A^4	
Vienna 185		A^2_{v1}			A^3			A^4	
Sinai 1 462		A^2_{v2}	GaFGE κυριε		A^3_{v1}			A^4	
Athens 2 456		A^2_{v2}			A^3_{v1}			A^4	
Athens 2 061									
Vatopedi 1 528		A^2			A^3_{v1}			A^4	
Sinai 1 293		A^2_{v2}			A^3_{v1}			A^4	
Viena 194		A^2_{v1}			A^3			A^4	
Barberini 300									
Barberini 392		A^2_{v3}	baG κυριε		A^3_{v2}	abcabG ε κε κραξα		A^4_{v2}	bba G προςσεει
Athens 899		A^2			A^3_{v1}			A^4	
Pantocrator 14		A^2			A^3			A^4	
Athens 2 401		A^2			A^3_{v1}			A^4	
Athens 2 406 (C.)		A^2			A^3_{v1}			A^4	
Athens 2 406 (Th.)		A^2			A^3			A^4	
Athens 2 836		A^2			A^3_{v1}			A^4	
Athens 86		—							
Sinai 1 255		A^2_{v2}			A^3_{v1}			A^4	
Sinai 1 313		A^2_{v4}	bGaFG κυ ριε		A^3_{v3}	aabGaFF ε κεκρα ξα		A^4_{v3}	FGaGaGG προςσεει σα
Sinai 1 552		A^2			A^3_{v1}			A^4	

Analiza fiecărui tabel a dus la relevarea elementelor de stabilitate şi variaţie ale cîntărilor cu două consecinţe imediate: gruparea manuscriselor în familii [13] şi, identificarea caracteristicii fiecărui eh, a unei cîntări cu caracter de "normă".

Fără a intra în detalii şi a descrie situaţia kekragariilor în fiecare eh aşa cum rezultă din aceste tabele, menţionăm cîteva din caracteristicile generale:

— existenţa unui principiu unitar de construcţie a cîntărilor tipice pentru fiecare eh în raport direct cu însăşi funcţionalitatea lor [14].

[13] Miloš Velimirović, *The Byzantine Heirmos and Heirmologion*, In *Gatungen der Musik Einzeldarstellungen*, Berna, 1973, p. 192 244.

[14] Matylda C. Ghyka, *Estetica şi teoria artei*, Bucureşti, 1981, p. 106—158.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— organicitatea, media optimă sub raportul economiei de material utilizat, care se reflectă în emanaţia pe care κύριε ἐκέκραξα îl are tocmai în postura sa de cîntare funcţională (vezi ehurile 1, 2, 3, pl. 1, pl. 3, pl. 4).

— existenţa foarte stabilă a formulelor iniţiale şi finale în toate ehurile. Excepţiile sînt în ehul II, cadenţe finale pe sol şi si:

Ex. 9: b a G a G G (Formula C^1)
(κυ)ρι ι ε

d c b a b („ $C^1_{v1} \approx D$)
κυ ρι ε

ehul I plagal (cadenţele finale pe re, sol şi la):

Ex. 10: D E F G F G F E G D E F D (Formula C^1)
o ον μου κυ ρι ε

E F G a a b a a G F G („ $C^1_{v3} = D$)
σον μου κυ ρι ε

D F G a b c b b a G a a („ $C^1_{v2} = I$)
κου σο ον μου κυ ρ ι ε

pl. II (cadenţele finale pe mi şi sol):

Ex. 11: G E a G a F a G F E (Formula A^7)
κυ ρι ε

b G c b d b G („ A^7_{v4})
κυ ρι ε

Uneori excepţiile sînt marcate prin prezenţa unei variante a finalului ce poartă menţiunea ἕτερον τέλος, dar a cărui apartenenţă se revendică de obicei a fi din corpul propriu-zis al cîntării:

Ex. 12: Eh 1 c d c c e d d c (Formula E^1_{v2})
ει σα κου σον μου

c d c c e c
ἕτερον τέλος ει σα κυ σον μου

sau o variaţie ornamentală a precedentei formule de încheiere:

Ex. 13: Eh 2 pl. b a G c b b a G a G G (Formula A^7_{v5})
κυ ρι ε

G E a G a F a G F E („ A^7)
κυ ρι ε

G c b a G a G G F E
ἕτερον τέλος κυ ρ ι ε

— principiul variaţional reprezintă esenţa acestor cîntări. În primul şi cel de-al treilea vers cu refrenele respective variaţiile pe orizontală şi verticală sînt foarte mici:

Ex. 14: Eh 2 pl. E G F E (Formula A)
κυ ρι ε

E G F E („ $A^1 = A$)
ε κε κρα ξα

E F G FG („ $D^1 \approx A$)
κυ ρι ε

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru ca in versul al doilea să se amplifice, fiind locul în care apar de altfel şi cele mai multe elemente noi (şi reluări modificate ale celor deja prezentate) marcind punctul culminant al cîntării cu pulsul de informaţie pe care acesta-l presupune [15]:

Ex. 15:	Eh 2 pl.	Athens	2 458	G a G F E	(Formula A^5)
		Athens (Thess.)	2 406	τη η η	
		Vatop. (Thess.)	1 495	a b G a τη φω	(Formula $A^5_{v1} \approx V_v$)
		Vatop. (Const.)	1 495	G a F G a τη φω	(„ $A^5_{v2} \overline{\approx} C^1_{v2}$)
		Viena	185	F G F E D E τη φω	(„ $A^5_{v3} \approx B_v$)

— Fără a putea defini constant, pe parcursul celor 25 manuscrise în 8 ehuri, aceleaşi 2, 3 familii, variaţiile, aşa cum arătam, fiind destul de superficiale, se detaşează însă cu pregnanţă ms. Athens 2 458 cu anumite specificităţi prin care se apropie de Athens 2 406 (varianta Thessalonic) sau Vatopedi 1 528 cu Vatopedi 1 495 (varianta Constantinopole) şi Athens 2406 (varianta Constantinopole) ca şi o altă familie Barberini 392, Athens 899, Athens 2 401, 2 836, şi Sinai 1 255. Deşi Vatopedi 1 495 are două variante (Thessalonic şi Constantinopole) ca şi Athens 2 406 acestea nu merg paralel identic; diferenţele — deşi mici, de nivelul nuanţelor — există totuşi.

Ca variaţii ce merg pînă la versiuni (deşi reprezintă de obicei transpuneri ale cîntării pe un alt sunet) se remarcă cele din Athos 86 (eh 1), Vatopedi 1 495 Thessalonic (eh. 2), Sinai 1 462 şi Sinai 1 313 (eh. 4), Vatopedi Barberini 392 şi Sinai 1 313 (eh. 3 plagal) etc.

De cele mai multe ori manuscrisele nu se revendică aceleiaşi familii pe toată desfăşurarea lor, ci se grupează pe secţiuni mai mici (formule sau catene) determinînd corpusului de cîntări un aspect caleidoscopic de continuă devenire într-o maximă unitate.

— Migraţia formulelor şi de aici, într-o anumită proporţie contaminarea ehurilor [16] este una dintre cele mai importante caracteristici ale cîntărilor de tipul kekragariilor.

Fie că este vorba de formule care circulă avînd aceeaşi înălţime în diverse ehuri:

Ex. 16:	Eh 1	a c b b a a ε κε κρα ξα	(Formula B)
	Eh 3 pl.	a c b a babaa κου σο ον μου	(„ B^1)

fie că e vorba de reluări transpuse sau chiar de ambiguitatea unor desene melodice ce trădează chiar ambiguitatea apartenenţei lor la unul sau mai multe moduri:

Ex. 17:	Eh 3	e d c κυ ρι ε	(Formula A^1)
	Eh 2 pl.	G F E κυ ρι ε	(„ A^2)
	Eh 4	F E F G κυ ρι ε	(„ A)
	Eh 1	F E F G + aa κυ ρι ε	(Formula A)

acestea par a coexista într-un sistem a cărui lege interioară odată descoperită şi cercetată va avea repercusiuni importante în sfera ehurilor.

[15] κύριε ἐκέκραξα πρόσχες τῇ φωνῇ τῆς δεήσεώς μου.

[16] Jørgen Raasted, *The Chromaticism in Byzantine Music*, conferinţă ţinută la Bucureşti, în luna octombrie, 1984

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EVOCĂRI
30 DE ANI DE LA MOARTEA LUI GEORGE ENESCU
CENTENAR DIMITRIE CUCLIN

OMAGIU LUI GEORGE ENESCU

de MIRCEA VOICANA

Pe firul consecvent și ascendent al istoriei sale și în contextul universal/internațional cunoscut, poporul român are, în anul 1985, prilejul de a sărbători din nou zilele aniversare de la început de mai — ziua independenței sale de stat și ziua victoriei care, acum 40 de ani, a pus capăt pustiitorului al 2-lea război mondial.

Dar sentimentele stenice și deplina bucurie a acestor aniversări nu pot estompa pioasa noastră reculegere la constatarea unei alte împliniri de soroc, de data aceasta dureroasă și tristă: au trecut trei decenii de la dispariția dintre noi a lui George Enescu! Ireparabila pierdere a lăsat ființa și conștiința românească în fața unui gol căruia cei treizeci de ani ce s-au scurs pînă azi nu au reușit nici să-i diminueze profunzimea, nici să-i afle acoperirea.

De fapt, alăturarea și intrețeserea ambelor grupe de sentimente generate nouă, astăzi, de aceste două categorii de evenimente — aparent nelegate între ele: unele ca împliniri ale unor deziderate de natură general-socială, altul ca stingere a unui destin individual-uman — nici nu este deloc nefirească.

Dimpotrivă, chiar în conștiința noastră publică, și cu atît mai mult în sufletul celor care au cunoscut mai îndeaproape incomparabila personalitate *umană* a lui Enescu, aniversarea zdrobirii din 1945 a fascismului nu ar putea fi despărțită de numele său, știut fiind că, în vremurile marasmului politic care gîtuia lumea și răscolea cu o aripă înghețată chiar țara noastră, glasul său a răsunat la timp, răspicat și limpede, pentru umanitate, înfierînd dictatura și totalitarismul, spiritul cazon și militarismul, chemînd la rațiune, la bunătate, la educație și întrajutorare, la pace, la înfrățire între popoare și fraternizare între oameni, sub impulsul aceloraşi aspirații purificatoare către artă.

În fond, victoria din 1945 a fost și o victorie a poziției sale publice, o victorie a tot ce este pozitiv în om, pe care o anticipase încă de cînd, cu un exemplar bun simț istoric și un optimism nedesmințit, prezicea, încă sub neguri, căderea puterilor răului și deschiderea unui viitor luminos pentru omenirea care, în contextul năzuinței legitime a celor mulți spre o bunăstare generalizată, se simțea din ce în ce mai însetată de bine și frumos.

Că aceste curajoase gesturi publice, că aceste nobile luări de poziție, atît de rare în epocă în fața fricii determinate de violența predominatoare, corespundeau întrutotul ființei sale morale,

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 59–65, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parametrilor temperamentali fundamentali și trăsăturilor definitorii ale caracterului său pașnic și indatoritor față de toți semenii săi, confrați intru ale muzicii, conaționali sau pur și simplu oameni, indiferent de rasa, culoarea sau credința lor, nu are de ce să ne mire : se cunoaște, doar, deplina consecvență și unitate a personalității sale, atît în manifestările artistice, cît și în cele ținînd de cul lăuntric și de raporturile directe, de viață, cu semenii săi.

Din motive ce țin de caracterul stihinic al evenimentelor ce s-au urmat cu, dar și adesea fără deplina conștiență sau intenție a participanților, nu se mai știe suficient astăzi — și este momentul să reamintim — că în pofida originii și împrejurărilor vieții care, pe seama fermecătoarei sale arte de interpret și de compozitor, îi deschiseseră calea și ușile celor mai înalt situate cercuri sociale, Enescu s-a dovedit a fi cel mai devotat și dezinteresat dintre artiștii noștri de pînă la jumătatea acestui veac, iar între toți muzicienii țării, acțiunea sa publică s-a situat în zona cea mai de stînga. Enescu a alinat cu arta sa pe cei umili și răniți, a fost un adevărat frate pentru colegii săi muzicieni pe care i-a sprijinit moral și material fără rezerve, a fost o pildă de viață personală austeră și de abnegație, a fost mentorul necontestat al vieții muzicale românești. Departe de orice emfaze sau accente ditirambice, fără trîmbițe și surle, dar cu nezdruncinată hotărîre și în lapidară expresie de totală permeabilitate, Enescu și-a spus cuvîntul său progresist ca exponentul cel mai autorizat al culturii românești și, în calitatea sa de muzician ("muzica, suflet concretizat" spunea Beethoven), al însuși sufletului românesc, de largă deschidere și nedezmințită omenie.

Se și explică, astfel — fără a ignora, desigur, limitele de clasă și de epocă — contingența, convergența sau chiar identitatea multora dintre pozițiile sale cu cele ale clasei muncitoare, cu tezele partidului comunist sau cele promovate de organizațiile obștești progresiste create ori conduse de acesta între cele două războaie, spre a-i face posibilă acțiunea în legalitate, organizații dintre care unele l-au și numărat printre membrii sau participanții lor.

A fost, prin urmare, nu numai o întîmplare impusă de prestigiul său artistic, ci și firescul deznodămînt al unei exemplare atitudini civice și sociale, faptul că îndată după încetarea ostilităților cu U.R.S.S., România trimitea la Moscova, într-un legendar turneu muzical, ca o îndoită solie de suflet și cuget românesc, pe Enescu muzicianul dublat de Enescu cetățeanul.

În făgașul acestor reevaluări, sîntem — credem — în măsură să corectăm pe modestul Enescu care afirma că nu și-a slujit patria decît cu armele sale : pana, vioara și bagheta. Nu, Maestre, ai slujit-o cu tot sufletul și întreaga-ți dăruire !

Personalitatea lui Enescu vădește astfel, cu cît timpul ne depărtează de el, o nemaiîntîlnită fuziune, mergînd pînă la unitate, între om și operă, între viață și creație, între dotare și educație, între avîntul năzuințelor și temperarea mijloacelor, între estetică și tehnică, între compoziție și interpretare, între cameral și simfonic, între afectiv și rațional, românesc și universal, între tradiție și noutate, între arhaic, clasic, romantic și modern chiar, toate legate concomitent și inextricabil printr-o dominatoare vocație pentru sinteză și echilibru.

În felul acesta, la Enescu mai mult ca la orice alt artist, omul nu se poate cunoaște cum se cuvine fără a-i cunoaște opera, dar opera nu se lasă cercetată și apreciată făcînd abstracție de omul care a zămislit-o, întocmai după cum compozitorul se dovedește a fi fost, neapărat, o sinteză a interpretului slujitor al muzicii în toate ipostazele ei și cu toate mijloacele sale, de violonist, de pianist și de dirijor, tot astfel cum interpretarea enesciană nu poate fi explicată fără a-l lua în seamă pe muzicianul compozitor care o oferea. Este tocmai modul în care, în 1981, Alain Paris încerca dezlegarea misterului care-l făcea pe violonistul Enescu un "altceva" printre "mai marii" viorii, acel "ceva" care se topea în "vraja enesciană" pe care Marc Piucherle o descria ca o sonoritate care nu semăna cu a nimănui altul, "comunicativă, cîteodată cu un fel de arierplan puțin aspru, ceva trist și ciudat de mișcător . . .".

Evenimentul tragic din 1955 a produs o mutație neașteptată în raporturile publicului în general și chiar ale lumii muzicale cu uluitorul fenomen Enescu. Vrăjiți și uluiți (în sensul bun al cuvîntului) de poezia și omenescul artei enesciene, semenii săi îl apreciaseră îndeosebi ca interpret, în special ca violonist. A fost durerea sa permanentă și mărturisită nu o singură dată, aceea de a vedea mereu cum, după succesele primei tinereți, lumea aplauda violonistul și nu-l recunoștea cum se cuvine pe compozitor, stare de lucruri la care își reproșa contribuția proprie, prin timpul pe care îl consacra interpretării, vieții concertistice, în dauna răgazului pentru creație. Azi, am spune că era

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chiar ceva mai mult decît o chestiune de timp, era un coeficient nemaipomenit de energie artistică care se consuma pe scenă și îi istovea nu numai resursele de creație, aflate continuu într-o încleștare epocală cu elevatele sale năzuințe, multiplicate de o superexigență calitativă proverbială, dar îi măcina chiar sănătatea, îmbătrînindu-l prematur și răpindu-ni-l mult prea curînd. Dar că a contribuit, el însuși, la estomparea compozitorului, este adevărat și sub un alt unghi de vedere, acela al imensei sale discreții, al modestiei dusă la extrem, care îl făceau să nu conceapă în nici un caz nu numai să impună dar chiar să propună în programele numeroaselor sale concerte muzica pe care o scrisese. Excepție făceau rapsodiile, care se programau de la sine, considerate în epocă ca cea mai veritabilă carte de vizită a muzicii românești, sau poate evasidemersurile repetate pe care a trebuit să le facă la reprezentarea lui *Oedip* (implicați fiind prea mulți alți cointeresați, printre care în primul rînd libretistul său, Edmond Fleg); dar în general Enescu aproape că nu și-a programat și cîntat lucrările! Dacă ele sînt, astăzi, cît de cît cunoscute (și cîte au rămas ca și necunoscute, în continuare!), aceasta se datorează perioadei de după regretabilul său deces: aparent paradoxal, compozitorul Enescu a început să fie mai larg cunoscut abia după ce a murit, în timp ce interpretul a început să treacă treptat în umbră — gloria sa interpretativă nefiind servită pe măsura necesităților de discografia neobișnuit de săracă, printre altele tot ca urmare a rezervelor sale față de înregistrări — la care se adăuga, nemărturisită, suprema sa exigență față de modul în care se prezenta publicului. Și totuși, din cît ne-a rămas, ce minunată artă violonistică, ce pregnantă pianistică, ce putere de expresie dirijorală! Și, în același timp, adăugînd și amintirile de neuitat ale celor ce l-am ascultat, ce impuls năvalnic și învăluitor de sentimente generate de o imperioasă gîndire estetică, "crescută într-un mediu poetic permanent și într-o continuă stare de vis", cum se exprimă George Manoliu, cel mai bun cunoscător român al violonisticei enesciene, a cărei superioritate o explică, într-o succintă schemă analitică, prin (și voi folosi, rezumîndu-le, cuvintele autorului): alegerea extraordinară a mișcării în orice stil, tehnica construcției muzicale, expresia adecvată totdeauna exigențelor stilistice (cu mularea *vibrato*-ului de la cea mai slabă oscilație pînă la cea mai pasionantă frecvență, cu un tril extrem de variat și cu o mînă dreaptă de cea mai mare supleță, asigurînd astfel o vastă paletă dinamică) și un număr de elemente tehnice novatoare, ca *louré*-ul său specific, care dădea inflexiuni de grai discursului muzical, digitația prin extensii și contrageri, care epura muzica de glisandele schimburilor de poziție și, în sfîrșit, o genială repartizare a frazei în trăsături de arcuș, care înaripa și dădea sens oricărui stil. (Aci ar trebui închise ghilimelele la cuvintele profesorului Manoliu, pe care mi-am permis să le contrag într-o singură frază). De aceea, violonistica enesciană ne apare, pe drept cuvînt, ca o inovație în stilul violonistic, care prin urmașii săi "s-a răspîndit sub forma unui adevărat curent estetic", justificîndu-l pe profesorul Enescu, pe îndrumătorul discret ale cărui cursuri de interpretare (la Institutul instrumental al Yvonnei Astruc, la Paris, de pildă, sau la Londra, la New York, ori la Siena) deveneau adevărate meditații asupra muzicii, cum le evocă Bernard Gavoty. Pe firul acestei "școli" își întemeiază cu drept cuvînt George Manoliu comparațiile virtuților și soluțiilor violonistice ale lui Enescu cu cele ale lui Carl Flesch și Busch, pe de o parte, cu Kreisler, Thibaud și Szigeti pe de altă parte, spre a afla în Szering, Menuhin, Arthur Grumiaux, Christian Ferras sau Tretiakov pe continuatorii spiritului violonistic enescian.

Este știut că, fie ca violonist, fie ca dirijor, Enescu avea oroare de "poză" și spectacol. Dar "eficacitatea sa era perfectă", reușind să confere muzicii pe care o tălmăcea o autoritate absolută: "o interpretare (dirijorală — n.n.) a lui Enescu nu se discută, ci se admite ca un crez" observă Gavoty.

Aceeași autoritate morală irefragabilă îi recunoaștem astăzi componisticii sale. E o muzică total nespectaculară; abateri nu există decît atunci cînd genul muzical, muzica propriu-zisă, le impun — cum este cazul operei "simfonice" *Oedip*. În schimb, sondările celor mai profunde cute sufletești, un permanent zbucium interior, bine ținut în frîu, o implicare totală la "cauza" muzicii care-l răscolește, dotează creația sa componistică cu o forță emoțională copleșitoare. Vrajei violonistice îi corespunde vraja compozițiilor; visării care-i caracteriza interpretarea i se adaugă starea de vis pe care o realizează în toate creațiile sale, chiar și atunci cînd se exprimă viguros și tumultuos. "Artistul încărcat de visuri, ... purtînd în masca-i și în toată ființa lui întipărirea dulce și suavă a muzicii, cu care făcea una și aceeași ființă" (Tudor Vianu) ne-a dăruit o operă de mare duioșie și pătrundere, în care sfiala și adăstarea se limpezesc în susur și suspinare, șoapta

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

devine viers și în întreaga ființă se acumulează treptat tensiuni care se ridică, se conturează și se amplifică, spre a se sparge și topi iarăși în momente de adevărată relaxare, prin care se configurează dimensiunile spațiale ale discursului sonor dotat cu nebănuite contraste dramaturgice. De aci, uneori, un parfum de legendă, ca o ușoară recitare, dar și excepționala, penetranta și copleșitoarea poezie ce se mărturisește prin acest suflet marcat de flacăra unui lirism esențial, elegiac și tragic totodată, de o contemplativă și consolantă gravitate. Nimic casant, zgrunțuros sau dur în acest temperat tragism enescian, mai degrabă masiv, domol și învăluitor.

"Romantic și clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez în toate lucrările mele o formă de echilibru care își are linia ei lăuntrică bine definită" a afirmat compozitorul, în 1936, după ce, cu patru ani înainte, constatase cît îl deservea faptul că cei ce ajungeau în contact cu opera sa nu reușeau să o catalogheze și clasifice după criteriile curente. Venind din lumea românească cea mai autentică, cu datele muzicale arhetipale bine întipărite încă din primii ani ai vieții, Enescu a avut șansa să se formeze la o școală de veche tradiție europeană, care, derivînd din Bach, pe care-l venera, și trecînd prin Beethoven, pe care-l diviniza, ajunsese în anii formării sale la dubla orientare Wagner-Brahms, pe care în pornirile sale sintetizatoare, îi adoptă deopotrivă, lăsîndu-se impregnat de muzica lor, a cărei amprentă nu îl va mai părăsi, chiar atunci cînd va acumula noi forțe și valențe din contactul cu creația lui Massenet și Fauré, sau cu cea a colegului său de conservator Maurice Ravel, spre a nu cita decît cîteva nume. Originalitatea personalității artistice a lui Enescu se vădește însă în faptul că el nu devine epigonul niciunuia din cei citați, ci sintetizînd și digerînd cîștigurile dobîndite din întîlnirea lor, le face să fuzioneze (în chip paradoxal, pentru unii) și le utilizează pentru forjarea propriei sale estetici, care înobilează și universalizează muzica poporului român, ridicînd-o treptat de la citatul rapsodic caracteristic operelor de tinerețe, la creația "în caracter popular românesc" care domină lucrările ultimei sale epoci creatoare. Este demn de remarcat că pînă și lucrările ce nu se declară ca fiind tributare orientării "românești" a creației enesciene, cum ar fi cele de tip clasicizant, de pildă, poartă încrustate în substanța lor, ca o marcare definitorie, elemente ale universului sonor al poporului nostru. Exigențele acestui material sonor l-au purtat pe creatorul lor pe căi neumblate, pe drumuri nestrăbătute, pe tărîmuri neatinse încă de predecesori. Apare astfel, ca un factor organic, logic justificat, caracterul de înnoire al muzicii sale, care ajunge să practice procedee moderne, ca microtonia sferturilor de ton, de pildă, cărora diverse curente contemporane se luptau să le confere drept de cetate pornind de la poziții teoretice, nu totdeauna suficient de puternice.

Descinzînd din muzica locurilor sale natale, păstrătoare încă ale unor comori folclorice de neuitat, Enescu se va dovedi, împotriva curentului, într-o lume care întorcea spatele melodiei, un melodist — un melodist al locului și timpului său, care este locul și timpul nostru, al poporului român. De aci modalismul său organic, jocul său specific tonal-modal, de aci ritmica ce-l caracterizează, de aci polifonismul și eterofonia la care apelează. Muzica lui Enescu practică o melodie de mare supleță motivică, care curge în meandre, în linii unduitoare, uneori contorsionate, pășind din aproape în aproape prin neașteptate subdivizări structurale ale discursului, agrementat de minuțioase indicații funcționale (agogice) — și corespunzînd de altfel tendinței de subdivizare și tratare analitică diferențiată chiar a tonului și calităților acestuia —, o melodie fremătătoare și dezinvoltă ori, dimpotrivă, gravă și evazivă, care caracterizează un discurs muzical ce se înfiripă monodic și agreează unisonul, pentru a se colora eterofonic și a culmina în vaste înjghebări polifonice, cu caracter specific, care în planul formal se toarnă în arhitecturi savante de mare subtilitate și originalitate, în timp ce în planul genurilor de expresie pendulează între esențializarea translucidă și rigorile cameralismului și un extrem de complex și stufos simfonism de tip wagnerian, cu întreaga-i paletă coloristică de efecte timbrale pe care o va explora și extinde în continuu, dar care-l va preocupa și în piesele destinate celor mai simple alcătuiri (formațiuni) instrumentale: sonatele, suitele, bunăoară *Impresii din copilărie*. Cum a observat Ștefan Niculescu, în căutarea sintezei și echilibrului care-l caracterizează, Enescu simfonizează cameralul (octuorul, dixtuorul) și cameralizează simfonicul; întreaga sa operă se încheie, semnificativ, cu *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste* (!), op. 33 (Paris, 1954).

S-a observat încă de pe la jumătatea secolului, înainte de moartea compozitorului, extrema diversitate a operelor sale, care a fost explicată ca o permanentă "căutare" a stilului; se pare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însă că problema a fost greşit pusă, "stilul" în arta modernă încetînd a mai fi acea pecete imprimată odată pentru totdeauna asupra operei unui artist care-i conferă unitate şi personalitate. Drumul creator al lui Enescu este un neintrerupt şir de abordări şi demersuri artistice, a căror caracteristică nu este nicidecum recurgerea la un anumit tip de expresie stilistică (ca în trecut), nici practicarea succesivă a cîtorva (trei, la Beethoven) sau foarte multe (Stravinski) asemenea tipuri, ci utilizarea concomitentă, paralelă, cu revenirile inerente unei înaintări în spirală, a tuturor formulelor stilistice pe care le consideră necesare pentru întruchiparea deplină a expresiei urmărite, şi fuzionarea lor într-un complex echilibrat mereu reînnoit, generînd de fiecare dată o nouă ipostază a sintezei prin care se exprimă. Acesta este stilul, în mare, al componisticii enesciene. Mult mai fructuoasă ni se pare însă observaţia, asupra căreia revenim, că la o mai atentă analiză, diversele lucrări enesciene se dovedesc a fi perlele unui singur colan, că ele fuzionează într-un tot unitar care este Opera, în mare, a lui Enescu, operă unitară stilistic chiar prin superciclismul ei, care reia de-a lungul întregii sale creaţii un număr de elemente motivice, de fraze, de fragmente tematice, de procedee ritmice şi agogice sau de formule instrumentale ce pun un cert sigiliu stilistic unitar asupra acestor lucrări. Salba de lucrări enesciene ne apare astfel ca un mare arc creator, desfăşurat unitar de la începutul la stingerea sa. De aceea, ni se pare din ce în ce mai necesară o atentă şi minuţioasă analiză stilistică a operei enesciene luată în întregul ei, analiză al cărei rezultat să fie determinarea ştiinţifică a ceea ce este stilul creaţiei lui Enescu. Aceasta va fi de natură să înlesnească esenţial şi procesul de receptare a operei sale, încă destul de deficitar chiar între muzicieni.

Problema pătrunderii, receptării, aprecierii artei enesciene, condiţionată de cunoaşterea ei, a făcut obiectul sesizărilor celor mai autorizate, din ţară şi de peste hotare; ultimul Simpozion internaţional George Enescu organizat la Bucureşti în 1981, cu ocazia Centenarului naşterii lui Enescu, a repus sub diversele sale faţete constatative această gravă problemă, care rămîne mereu deschisă. Atenţia acordată în ultimele decenii operei lui Enescu a amplificat foarte mult lista lucrărilor sale, care — deşi nu deosebit de largă — cuprinde totuşi 9 simfonii (4 considerate "de şcoală", cele 3 cunoscute ca atare, simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră şi simfonia de cameră), 3 poeme simfonice şi 4 cantate vocal-simfonice, 3 rapsodii, o uvertură de concert şi un concert pentru vioară şi orchestră, 6 suite pentru orchestră şi 4 pentru pian sau vioară, 10 sonate, un trio, 4 cvartete, un cvintet, un octuor şi un dixtuor, diverse alte piese simfonice sau instrumentale, zeci de lieduri pentru voce şi pian şi un număr impresionant de piese mici, de gen, sau compuse pentru nevoile concursurilor Conservatorului din Paris etc. Cunoscute cu adevărat muzicienilor sînt doar o mică parte, iar cîntate (deci cunoscute şi de public), o foarte mică parte: nu este normal, şi realizarea de către Clemansa Liliana Firca a *Catalogului tematic al creaţiei lui George Enescu*, pe care l-am iniţiat în cadrul Centrului de studii "George Enescu", permite desigur o modificare în bine a acestei situaţii. Dar acest catalog va trebui urmat imediat, în paralel chiar, de *Catalogul tematic analitic* care să permită determinarea elementelor circulante în întreaga operă a lui Enescu şi definitorii pentru stilistica enesciană.

O situaţie întrucîtva asemănătoare se remarcă în ce priveşte tipăriturile şi discurile cu muzica lui Enescu, precum şi lucrările cu adevărat edificatoare asupra lui Enescu şi operei sale; ele nu se găsesc nici în magazinele de specialitate. Nu poate să mire deci că încă nu se cîntă decît o mică parte din opera sa, că încă nu a fost programată şi realizată o acţiune sistematică de cunoaştere muzicală repetată, de către public, a întregii sale muzici.

Cu tot progresul pe care credem că l-am făcut, Enescu rămîne şi va rămîne în asemenea condiţii, un cvasiignorat în multe din adevăratele şi perenele sale valori, publicul nu-i va recepta suficient opera, iar înşişi muzicienii zeloşi îşi vor închipui că descoperă "inedite" chiar atunci cînd vor veni în contact cu lucrări tipărite, despre care s-a indicat în lucrările de specialitate şi ediţia, şi locul şi data primei audiţii.

Desigur că soarta lui Enescu, care prin rapsodii, prin *Sonata a 3-a*, prin *Suita opus 9 pentru orchestră*, sau prin *Cîntecele pe versuri de Clément Marot*, a pătruns totuşi în conştiinţa muzicală a publicului amator, este infinit mai bună decît a valorosului său contemporan Dimitrie Cuclin, a cărui operă stufoasă este total ignorată; dar dacă lui Enescu, cu care ne mîndrim cu toţii, îi este rezervată o soartă atît de ingrată încă, de ce să ne mirăm că alţi reprezentanţi de seamă ai muzicii noastre nu se bucură nici măcar de o atenţie asemănătoare!?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Enescu a trăit şi făptuit sub semnul calităţilor poporului din care a ţişnit şi pe care l-a reprezentat optim pe toate tărîmurile geografice şi cultural-sociale ale vremii sale.

Noi, trăim muzical sub semnul lui Enescu şi fapta muzicală a vremii noastre nu se poate desprinde, cu reculegere, de pilduitoarea sa amprentă.

Cinstindu-l pe Enescu, cinstim integralitatea virtuţilor creatoare ale poporului român, apte ca, în condiţiile prielnice, să dialogheze pe plan de egalitate cu marile, cu maximele valori culturale ale lumii.

Cinstindu-l pe Enescu, recunoaştem în el solul necontestat al artei româneşti, al inimii şi minţii româneşti, magistral tălmăcite pe înţelesul, de azi şi de mîine, al omenirii însetate de pace, de bine şi de frumos.

Cinstindu-l pe Enescu, aducem respectul şi recunoştinţa cea mai sinceră tuturor înaintaşilor, dar fundamentăm totodată strădania tuturor generaţiilor de muzicieni care, ulterioare lui, se frămîntă să poarte mai departe făclia de antemergător, de deschizător de drumuri, pe care el a aprins-o şi a purtat-o cu atîta demnitate şi eficacitate, ca semn distinctiv al artei româneşti.

Cinstindu-l pe Enescu, ne reimprospătăm şi aprofundăm sentimentele de încă insuficient îndeplinită îndatorire de aducere în atenţia şi în cunoaşterea muzicienior, precum şi în aprecierea publicului, a întregii sale opere, iar în paralel şi a operelor confraţilor contemporani lui, care au rămas în conul de umbră al covîrşitoarei sale personalităţi.

Cinstindu-l pe Enescu, recăpătăm mereu şi oricînd conştienţa legăturii noastre inalterabile cu ţara, cu pămîntul, cu lumea căreia îi aparţinem, reînnoind totodată chezăşiile cele mai trainice în forţa noastră creatoare — componistică şi interpretativă — , în rostul nobil şi viitorul de azur al culturii noastre muzicale.

Cinstindu-l, ne cinstim pe noi înşine.

BIBLIOGRAFIE ESENŢIALĂ

Închis în limitele spaţiului de care dispunem şi condiţionat de înseşi rosturile lui sintetizatoare şi omagiale, studiul de faţă e constrîns să se rezume la textul propriu-zis şi să elimine foarte bogatul material analitic şi bibliografic care îl fundamentează, inclusiv aparatul critic şi trimiterile. Bibliografia asupra fenomenului Enescu este literalmente imensă.

Spre a suplini, totuşi, chiar şi foarte fragmentar, această forţată limitare, menţionăm cele mai importante contribuţii ale acestei bibliografii, pornind desigur de la Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1982, 128 p. + 6 planşe (ed. franceză originală, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955) şi Yehudi Menuhin, *Călătorie neterminată*, Bucureşti, ed. Muzicală, 1980 (ed. engleză originală *Unfinished Journey*, Londra, 1976), precum şi de la mai vechile volume semnate de Lucian Voiculescu, *George Enescu şi opera sa Oedip*, Bucureşti, ESPLA, 1956, 312 p. + 8 planşe, sau Emanoil Ciomac, *Enescu*, ed. Cl. L. Firca, Bucureşti, Ed. muzicală, 1968, 218 p., pentru ca să urmeze Mircea Voicana, Clemansa-Liliana Firca, Alfred Hoffman şi Elena Zottoviceanu cu colaborarea lui Adrian Raţiu, Miriam Marbé şi Ştefan Niculescu, coordonator Mircea Voicana, *George Enescu*, *Monografie*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1971, 2 vol., 1 206 p. (premiul Bernier al Academiei de Arte Frumoase din Paris şi premiul Uniunii Compozitorilor din R.S.R.), precedată de Mircea Voicana, Nicolae Missir, Elena Zottoviceanu, coordonator Mircea Voicana, *George Enescu*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1965, 436 p. (premiul Ciprian Porumbescu al Academiei Republicii Socialiste România); Clemansa-Liliana Firca, *Direcţii în creaţia muzicală românească. 1900—1920*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1974, 168 p. şi foarte recentul său *Catalogul tematic al creaţiei lui George Enescu*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1985, vol. I, 460 p.; aprofundata analiză a lui Octavian-Lazăr Cosma, din *Oedipul enescian*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, 495 p. (premiul Ciprian Porumbescu al Academiei Republicii Socialiste România) şi capitolele corespunzătoare din *Hronicul muzicii româneşti*, sau cele pe care Wilhelm Berger i le-a consacrat în seria sa de volume avînd ca subiect evoluţia muzicii simfonice, a muzicii de cameră, a marilor genuri şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

forme, de-a lungul veacurilor, sau cele pe care Vasile Tomescu i le-a destinat în ale sale *Musica Dacoromana* şi *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1973, ori studiile-evocări pe care le-a închinat "Orfeului moldav" Ovidiu Varga, în volumele ciclului său *Quo vadis musica*.

Alături de contribuţii documentare, ca evocarea lui Romeo Drăghici, *George Enescu. Biografie documentară. Copilăria şi anii de studiu*, Bacău, 1974, 250 p., sau *George Enescu. Scrisori*, ed. V. Cosma, Bucureşti, Ed. muzicală, 1974 (vol. I) şi 1981 (vol. II), sînt de amintit de asemenea paginile sau lucrările, reprezentînd uneori culegeri de studii apărute în general în reviste şi presa zilnică şi republicate în volum în jurul centenarului enescian sau ulterior; dintre cele cu caracter analitic, estetic, interpretativ etc. notăm pe cele semnate de Romeo Ghircoiaşiu, *Studii enesciene*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1981, 240 p. sau Ştefan Niculescu, *Contribuţii muzicologice*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1980, 240 p. la care vine să se adauge recent Pascal Bentoiu, cu *Capodopere enesciene*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1984, 584 p.; dintre cele cu caractere predominant signalectic notăm pe Viorel Cosma cu *Enescu azi*, Timişoara, Ed. Facla, 1981, cu menţiunea că nu toate aceste pagini meritau (re)tipărirea, aşa cum s-a făcut.

Cei menţionaţi, ca şi atîţia alţi autori din ţară şi de peste hotare ca George Manoliu, Speranţa Rădulescu, Rufina Leites, Boris Kotlearov, Francisc Laszlo, Constantin Stihi-Boos ş.a., au semnat constant studii, cercetări, analize, eseuri, în străinătate sau în publicaţiile române de specialitate *Enesciana*, *Studii şi cercetări de istoria artei*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Muzica*, *Studii de muzicologie* etc. sau în volume colective ca *Centenarul George Enescu (1981)* sau *Simpozion George Enescu — 1981*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MICROSTRUCTURI MELODICE ENESCIENE SUBORDONATE PRINCIPIULUI SONATĂ

de SPERANȚA RĂDULESCU

Cu cîtăva vreme în urmă răsfoim ceva mai atent *Impresiile din copilărie* — una din lucrările enesciene pentru care orice etnomuzicolog resimte în mod firesc o deosebită atracție. Încercam să verific o ipoteză mai veche, conform căreia unele tehnici de construcție și variație proprii muzicii noastre de tradiție orală acționează și la nivelul creației compozitorului, constituind — după toate probabilitățile — rodul unei preluări din folclor. Zăboveam cu deosebire asupra secțiunii introductive "Ménétrier" — o replică monoinstrumentală tîrzie a *Preludiului la unison*; căci discursul muzical, concentrat într-un singur plan, este aici foarte dens, bogat în informații din categoria celor care mă interesau. M-a frapat însă dintr-o dată faptul că drumul pe care mă angajasem era puțin promițător; el nu mă putea conduce la nimic nou (rezultatul pozitiv al verificării fiind previzibil), ci doar mă ajuta să fortific argumentația unei ipoteze care, din punctul meu de vedere, avea oricum suficientă acoperire. Fără îndoială, orice demers inductiv cîștigă în soliditate și fineță atunci cînd își lărgește corpusul de premise; dar extinderea acestuia din urmă pînă la epuizarea tuturor cazurilor particulare este de multe ori imposibilă dacă nu chiar inutilă. În cazul meu, mai important decît să pun în evidență similitudinea unor tehnici componistice enesciene și folclorice mi-a părut a fi să observ și să explicitez modul în care acestea sînt subordonate principiului sonată care penetrează arhitectura de ansamblu a secțiunii « Ménétrier ». Tehnicile la care mă refer fiind, așa cum voi arăta, atît în aparență cît și în fapt incompatibile cu principiul sonată, asocierea lor trebuie să se producă prin compromisuri și remodelări adaptative originale, a căror cercetare nu poate fi lipsită de interes.

Dar pentru ca paginile care urmează să nu devină criptice, îmi asum riscul de a relua propriile-mi idei [1] și de a vă prezenta din nou două din modalitățile de micro-construcție melodică folclorică ce se răsfrîng, după opinia mea, în limbajul enescian în general și în secțiunea introductivă a *Impresiilor din copilărie* în special.

1. *Tehnica de construcție "celular-motivică"* [2] este specifică unui fond de mare vechime al folclorului românesc, cu deosebire unor anumite categorii de melodii cu formă liberă sau elastică executate vocal sau din fluier, caval, cimpoi și alte instrumente de tradiție pastorală. Atît frazele muzicale cît și piesele în ansamblu se clădesc cu o foarte severă economie de mijloace, pe baza cîtorva

[1] Idei expuse — în forma lor cea mai coerentă — în studiul *Elemente de proveniență folclorică în muzica enesciană*, în *Muzica*, XXXI, nr. 9, 1981.

[2] Expresia "construcție celular-motivică" a fost pusă în circulație de Corneliu Dan Georgescu (*Melodii de joc din Oltenia*, București, 1968): prima semnalare a tehnicii de construcție o datorăm însă lui Bela Bartók (*Romanian Folk Music*, ed. Suchoff, vol. I, The Hague, 1967).

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 66–69, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

motive muzicale decompozabile în subunităţi (celule) care manifestă o relativă independenţă şi mobilitate, capacitate de liberă recombinare. Motivul sau subdiviziunile sale se juxtapun cu propriile lor variante, pe un eşafodaj care sparge sau ignoră adeseori tiparele simetrice convenţionale. Motivele se desenează prin mişcări melodice treptate, intervalul "de aur" fiind secunda iar extensia melodică maximă depăşind rareori cvarta sau cvinta. Modificările lor variaţionale se înscriu într-un registru miniaturizat, aspectul general al "scriiturii" fiind acela al unei texturi melodico-ritmice cu aparenţe monotone, dar la nivelul căreia fiecare amănunt capătă o deosebită valoare expresivă. În cazul melodiilor de dans cu formă liberă (sau, cum spune Bartók, "cu structură nedeterminată" [3]), cea mai însemnată variaţie a motivului constă în deplasarea poziţiei sale în tact, deplasare care îi alterează dimensiunea fundamentală — plasamentul metric — dar nu îi afectează conturul melodic general.

Tehnica de construcţie melodică descrisă aici — într-un mod foarte schematic de altfel — este uneori proiectată de Enescu asupra unui material de sursă sau factură populară, situaţie în care originea sa folclorică devine frapantă (a se vedea în acest sens tema principală a secţiunii "Renouveau champêtre" din *Suita sătească* sau chiar secvenţa "Ménétrier" a *Impresiilor din copilărie)*. Alteori ea se aplică unui material melodic parţial sau total diferit; în situaţia din urmă, compozitorul se îndepărtează ceva mai net — dar niciodată complet — de la modelul de construcţie popular, extinzînd ambitusul motivelor sau celulelor, augmentînd intervalele care le compun, deformînd ceva mai substanţial configuraţia lor ritmică etc.

Construcţia celular-motivică nu caracterizează strict melosul folcloric românesc, ci poate fi reperată şi la nivelul altor muzici de tradiţie orală, europene sau extraeuropene. Este însă improbabil ca Enescu să o fi surprins în altă muzică decît cea a poporului său. Pe de altă parte, tehnica în sine nu constituie o noutate absolută nici în planul componisticii mondiale [4]. Dar utilizarea sa — care contribuie la amplificare liberă, quasi-improvizatorică, a frazelor şi mai ales la potenţarea expresivă a celor mai mici amănunte, minuţios şlefuite şi atent dozate în cadrul unor contexte neutrale — o particularizează, îi conferă originalitate, şi în acelaşi timp o face compatibilă cu tot ansamblul datelor scriiturii enesciene. În mod indirect, tehnica este aservită *pedanteriei detaliului* foarte specifică muzicii compozitorului, a detaliului elaborat cu o fineţe şi un rafinament care desfată doar auzul educat în acest spirit.

2. *Variaţia de tip folcloric* se exprimă prin două modalităţi, una vizînd în principal a) nivelul ritmic, iar cea de-a doua b) pe cel melodico-ritmic:

a) O sintagmă melodico-ritmică se metamorfozează, în cadrul aceleiaşi piese muzicale, prin compresiunea sau dilatarea aparent liberă a segmentelor care o alcătuiesc şi, în ultimă instanţă, prin augmentarea sau diminuarea neproporţională a duratelor pe care le incorporează. Variaţiile ritmice sînt cu atît mai apăsate cu cît sintagma este mai clar subordonată sistemului *parlando rubato*. Modificările variaţionale afectează, aşa cum spuneam, înainte de toate parametrul ritmic, dar ele au repercusiuni şi asupra celui melodic (determinînd, spre exemplu, transformarea unor note ornamentale în note melodice sau chiar reale şi invers). În orice caz comprimările şi dilatările, aparent dezordonate, se produc de fapt compensatoriu, astfel încît dimensiunile globale ale sintagmelor supuse variaţiei (în special ale celor mai extinse) nu suportă modificări semnificative. (În paranteză fie spus, tehnica varierii prin compresiuni şi dilatări compensatorii a fost uneori transformată de Enescu în tehnică de preluare în propriile-i lucrări a unor structuri de obîrşie populară [5].)

b) Variaţiile nu se construiesc prin îndepărtarea gradată, progresivă, faţă de o temă expusă iniţial "în formă completă şi integrală" [6], stabilă şi pe deplin cristalizată, aşa cum se întîmplă în muzica "savantă" vest-europeană. Ele se raportează la un model melodico-ritmic invariant abstract, fiecare variaţiune situîndu-se la o "distanţă" aproximativ egală atît faţă de model cît şi faţă de toate celelalte.

"Distanţa" dintre modelele invariante — structurile mentale asupra cărora se aplică operaţiile variaţionale — şi actualizările lor (fraze, motive sau alte tipuri de unităţi) depinde de proprie-

[3] B. Bartók, *op. cit.*

[4] Ştefan Niculescu, *George Enescu şi a sa a III-a Sonată pentru pian şi vioară*, în *Muzica*, XXXI, nr. 9, 1981.

[5] Speranţa Rădulescu, *Caractère spécifique roumain dans le langage harmonique de la "IIIe Sonate pour piano et violon" de Georges Enesco*, în vol. *Enesciana II—III*, coordonator ştiinţific Mircea Voicana, Bucureşti, 1981.

[6] Clemansa Liliana Firca, *Direcţii în muzica românească. 1900—1930*, Bucureşti, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tăţile în special (metro-) ritmice ale acestora din urmă. Astfel, unităţile cu contururi ritmice simple şi riguroase şi cu desene melodice relativ schematice tind către (iar uneori se confundă cu) modelele invariante — modele care capătă astfel materialitate; registrul lor variaţional este destul de limitat. Pe măsura diluării pregnanţei ritmice şi a sporirii complexităţii melodice — a trecerii spre *rubato* deci —, actualizările se îndepărtează tot mai mult de model, registrul variaţional al acestuia din urmă ia proporţii.

Putem reconsidera acum, din perspectiva celor de mai sus, şi tehnica de construcţie celular-motivică, tehnică fondată pe concatenarea reluărilor variate a micro-unităţilor melodico-ritmice (motive sau celule). Structura ritmică a motivelor care intră în componenţa pieselor din această categorie — cu precădere cea a melodiilor instrumentale de joc arhaice, cu formă liberă — este bine precizată iar profilul melodic destul de neted, neaccidentat. Aşa se explică de ce registrul variaţional al celulelor, motivelor şi celorlaltor unităţi de ordin superior este îngust, modificările variaţionale atingînd în special detaliile. În fond, construcţia celular-motivică se întemeiază pe variaţia de tip folcloric, ea fiind modul de asamblare, de juxtapunere lineară a variantelor; cele două tehnici decurg din aceeaşi concepţie asupra structurii şi distribuţiei temporale a evenimentelor melodice.

Atît tehnica construcţiei celular-motivice cît şi variaţia de tip folcloric sînt potenţate la maximum în *rubato* — un alt punct de joncţiune al creaţiilor enesciană şi folclorică, care ar fi meritat aici o tratare specială.

Cele două modalităţi folclorice de construcţie şi variaţie melodică prezentate aici acţionează, *mutatis mutandis*, şi la nivelul muzicii lui Enescu. Este un fapt pe care l-am controlat cu atenţie în cîteva din lucrările sale mai importante şi pe care, aşa cum spuneam, intenţionam să-l verific şi în « Ménétrier ». Am abandonat, însă, considerînd că problema pe care trebuie să mi-o pun de aici înainte este aceea de a surprinde modul în care ele se topesc în arhitecturile muzicale penetrate de principiul sonată.

Principiul sonată — care se întrupează cu precădere, dar nu în exclusivitate, în forma sonată — este cel al opoziţiei, al conflictului dialectic dintre două planuri (tematic şi/sau tonal, dinamic, al scrieturii etc.), conflict care se etalează în expoziţii, se exacerbează şi culminează în dezvoltări şi se aplanează în reprize. Construcţia celular-motivică şi variaţia de tip folcloric exclud însă orice manifestare conflictuală deschisă.

Incongruenţa dintre principiile de alcătuire a micro-secvenţelor şi a arhitecturii globale a discursului muzical, dintre componente şi ansamblul care le subordonează, a atras atenţia şi altor exegeţi ai muzicii enesciene. Ştefan Niculescu vorbeşte astfel despre "fuziunea spiritului dialectic al sonatei şi spiritul contemplativ al variaţiunii" [7], sugerînd că aceasta a remodelat toate dimensiunile gîndirii compozitorului; că fuziunea nu este unică în muzica universală, dar soluţia realizării ei este originală, constituind expresia joncţiunii dintre muzica de tradiţie orală şi scrisă, dintre gîndirea muzicală "orientală şi occidentală".

Nu intenţionăm să luăm în discuţie tot ceea ce implică şi ceea ce rezultă din această confluenţă. Ne preocupă aici doar un singur aspect, şi anume modalitatea de subordonare a tehnicilor de construcţie celular-motivică şi variaţională în raport cu principiul arhitectonic sonată în secţiunea "Ménétrier" a *Impresiilor din copilărie*.

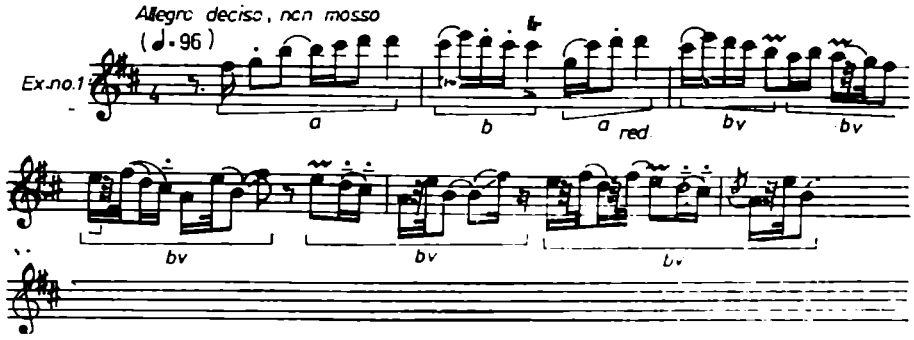
"Ménétrier" este o melopee cu aparenţe improvizatorice a cărei construcţie globală este regizată fără ostentaţie de principiul sonată. Secţiunea expozitivă (19 măsuri) etalează o idee unică, reluată variat de două ori, ultima reluare metamorfozînd-o lin într-o tranziţie către secţiunea dezvoltatoare (măsurile 20—48). Reexpoziţia prescurtată recompune ideea de bază din mozaicul de segmente în care o pulverizase dezvoltarea (măsurile 48—62).

Fondată fiind pe o singură idee melodică, mica formă sonată evită din capul locului conflictul esenţial: cel tematic. Opoziţia tonală iese din discuţie: pe de o parte pentru că însăşi ideea pendulează incert — ca şi în melosul popular — între major şi paralela minoră; iar apoi pentru că toate celelalte afirmări şi tranziţii tonale sînt tot atît de ambigue, de imponderabile. Contrastele dinamice, timbrale şi de registru se manifestă şi ele cu destulă moderaţie. Rămîne de văzut în ce măsură planul melodico-ritmic adoptă acelaşi ton al naraţiunii discrete, interiorizate, neaccidentate — atît de diferit de cel al sonatelor clasice şi chiar romantice.

[7] Ştefan Niculescu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ideea unică pe care o prezintă și prelucrează "Ménétrier" este plină de reliefuri melodice și ritmice, reliefuri domoale și delicate însă. Toate contururile ei își trag seva din primele două motive (4 măsuri), care conțin de altfel în germene toate evenimentele sonore ale secțiunii. Privite la microscop, motivele generatoare se dovedesc a fi clădite prin juxtapunerea cîtorva ipostaze net individualizate a două celule, a și b (a se vedea ex. muzical), amplificate, tronsonate, inversate melodic,



diferit ritmizate, lărgite sau diminuate intervalic etc. Pare aproape neverosimil ca o construcție sonoră atît de densă, de bogată în evenimente — fie ele și neostentative — să aibă ca suport două microelemente. (Desigur, nu este exclus ca, din dorința de a-mi argumenta cît mai convingător ideile, să fi forțat puțin interpretarea, atribuind o origine comună unor elemente care ar putea fi, în fond, diferite. Dar chiar dacă ar fi așa, celulele generatoare nu sînt în nici un caz mai mult de patru-cinci, ceea ce înseamnă că construcția discursului muzical este în orice caz foarte economică.) Celulele sînt relativ autonome, ele se detașează cu ușurință din motivele care le-au subordonat inițial și se reinlănțuie quasi-aleator (existînd, desigur, și cîteva concatenări preferențiale).

Pentru ca muzica să nu devină ternă, Enescu lărgește registrul variațional al celulelor generatoare. Intinderea este însă relativă : ceva mai mare decît cea relevată de limbajul folcloric și — — cel puțin aceasta este impresia mea — mai strînt decît în limbajul muzical postromantic. Practic, în "Ménétrier", variația motivică și/sau celulară este un compromis între cea de tip "clasic" (care presupune îndepărtarea gradată, în etape, față de un model concret, expus inițial în formă completă și integrală etc.) și cea de tip folcloric (bazată pe menținerea variantelor la o distanță relativ egală față de un model invariant abstract). Compromisul reprezintă probabil soluția principală — sau în orice caz una din soluțiile semnificative — de depășire (incompatibilității dintre principiul sonată și principiul depănării neaccidentale ,"rapsodice", a ipostazelor unui număr limitat de unități melodice pe care se întemeiază construcția și variația de tip folcloric.

Nu intrăm în detalii de analiză. Contăm pe faptul că afirmațiile noastre sînt lesne controlabile la o lectură atentă a partiturii. Dar este limpede că examinarea unei singure secțiuni dintr-o lucrare nu ne poate îndreptăți să generalizăm, să proiectăm observațiile noastre asupra întregii creații enesciene. Este chiar foarte probabil că în alte opere soluțiile compozitorului să fie cel puțin parțial diferite. Presupunem, spre exemplu, că atunci cînd economia materialului melodico-ritmic din care se construiește o lucrare este deosebită, atunci variabilitatea acestuia este mai accentuată și invers. Căci oricît de discrete și delicate ar fi reliefurile muzicale enesciene, oricît de pastelate culorile imaginilor sale sonore, ele nu ajung niciodată la un cenușiu amorf, ci la o gamă subtilă de griuri vibrate și expresive.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIMITRIE CUCLIN LA RĂSPÎNTIA UNUI VEAC

de LIVIU RUSU

Viaţa şi opera lui Dimitrie Cuclin se desfăşoară aproape de-a lungul întregului nostru veac. S-a născut la Galaţi în anul 1885 şi a decedat la Bucureşti în 1978, depăşind vîrsta de nouă decenii. Şcoala primară şi liceul clasic le-a urmat la Galaţi, unde primele îndrumări muzicale le primeşte de la tatăl său Constantin Cuclin, el însuşi profesor de muzică venit împreună cu Gavriil Musicescu din Ismail şi elev al Conservatorului din Bucureşti. În însemnările sale biografice Cuclin aminteşte pe Georgiu Cociu şi pe Ion Bohociu, acesta din urmă cunoscut compozitor cu studii în Germania, cărora le datorează pregătirea sa în vederea unei cariere muzicale. În toamna anului 1903, Dimitrie Cuclin se înscrie la Conservatorul din Bucureşti avînd ca profesori pe D. G. Kiriac (teorie, solfegiu şi armonie), Alfonso Castaldi (contrapunct, fugă şi compoziţie), Robert Klenk (vioară), Dimitrie Dinicu (muzică de cameră), Constantin Dimitrescu (orchestră). După patru ani pleacă la Paris, unde urmează cu Charles Marie Widor la "Conservatoir national de musique" timp de un an, dar în 1908 se înscrie la "Schola Cantorum" unde va studia pînă în toamna anului 1914, cînd izbucnirea primului război mondial îl sileşte să se întoarcă în ţară. La "Schola Cantorum" Cuclin îl întîlneşte pe Vincent d'Indy de a cărui orientare artistică este fascinat şi în spiritul căruia se va strădui o viaţă întreagă să-şi întemeieze propria sa creaţie, desfăşurînd una din cele mai prodigioase activităţi creatoare. "Schola Cantorum" a fost pe vremea lui Vincent d'Indy un loc de studiu preferat de studenţii noştri atraşi de cultura franceză. Ei găseau acolo un climat favorabil aspiraţiilor lor celor mai înalte şi se realizau pe măsura capacităţii lor intelectuale. Dar cursurile de compoziţie muzicală la "Schola Cantorum" durau nu mai puţin de zece ani şi puţini au fost aceia ce s-au încumetat să le termine, date fiind în primul rînd greutăţile materiale de a sta atît timp la Paris. Dar o trecere prin Paris de cîţiva ani, contactul cu viaţa muzicală a unei metropole, dădea prestigiu şi facilita cariera muzicală în ţară pe acea vreme. Cei care se încumetau să rămînă la studii timp îndelungat şi nu dispuneau real de mijloace materiale erau pur şi simplu înghiţiţi de boema pariziană. Astfel în amintirile lui Dimitrie Cuclin ni se dezvăluie sugestiv această boemă pariziană românească din care făceau parte Brâncuşi, pictorul Dămian — primul soţ al lui Zoe Cuclin —, Andreescu Skeletti şi alţii. Amintirile lui Cuclin din acea epocă sînt pline de un umor caracteristic ce numai rareori descoperă adevărata stare de mizerie în care se zbătea acea fericită boemă pariziană. Şi totuşi cursurile la "Schola" erau audiate în mod riguros. Dimitrie Cuclin se formează din punct de vedere spiritual în concordanţă cu orientarea ideologică a "Scholei Cantorum". După mulţi ani el îşi va nota cu majuscule sensul acelei orientări dobîndite : B—W—F—d'I., adică Beethoven—Wagner—Franck—d'Indy. Bineînţeles că nici Palestrina, nici Bach nu erau excluşi, dar la "Schola" se preconiza o evoluţie a muzicii uni-

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 70–74, BUCUREŞTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

versale inspre lumea franceză. De aici unele rezerve față de Brahms, Bruckner, Strauss și chiar față de alți moderni pe vremea aceea ca Debussy sau Stravinski. Războiul izbucnit în 1914 i-a întrerupt lui Cuclin terminarea cursului de compoziție, silindu-l să se întoarcă în țară. În timpul războiului abătut și asupra noastră, Cuclin este mobilizat la un serviciu de cenzură și-l întîlnim făcînd parte la Iași din orchestra simfonică întemeiată de George Enescu, cîntînd la pupitrul de violă. În urma morții lui Emil Dămian se căsătorește cu soția acestuia, Zoe, și-l întîlnim la București după terminarea războiului. O întoarcere în Franța pentru terminarea studiilor la "Schola" nu-l mai tenta; îl atrage America. Și astfel începe pentru Cuclin și soția sa divertismentul american, care durează din 1922 pînă în 1929, cînd criza economică îl silește să revină în țară. Aici funcționase la Conservatorul din București ca suplinitor la clasa de orchestră (1916—1919) al cărei titular era Alfonso Castaldi, și predînd apoi un curs propriu de istoria muzicii și estetica muzicii (1919—1922). Plecarea lui Cuclin în America în perioada ce a urmat Marii Uniri a poporului nostru, cînd principial era nevoie de forța sa, rămîne de neînțeles. America nu i-a oferit nimic din cîte spera să realizeze acolo. Ajuns la New York n-a găsit de lucru decît abia după doi ani, ca profesor de violină la un conservator particular din Broocklyn unde a lucrat în condiții destul de precare, fiind plătit din taxele elevilor, pînă cînd marea criză de la sfîrșitul deceniului l-a silit să se întoarcă în țară, fiind debarcat la Constanța fără să aibă nici banii necesari unui transport pînă la Galați unde mai trăia mama sa. Amintirile lui Cuclin din New York sînt pline de umor și de întîmplări neprevăzute. De mare ajutor i-a fost soția sa care a găsit de lucru la o mare firmă de covoare. În însemnările sale biografice Cuclin schițează cu mult umor mai multe întîmplări hazlii din viața americană dintre cele două războaie. S-a întîlnit la New York cu George Enescu și alți români, ca de pildă Sandu Albu, Socrate Barozzi, violistul Stavrache și alții. Dar tot timpul a lucrat. A tradus în limba engleză pe Eminescu și a elaborat *Tratatul de estetică* pe care îl consacră profesorului său Vincent d'Indy. Încercarea de a-și reprezenta o lucrare dramatică la opera din New York s-a izbit de întrebarea căreia Cuclin nu putea să-i facă față în acele condiții, cum mărturisea el însuși: "Lucrarea e bună, dar cine o finanțează?".

Întoarcerea lui Dimitrie Cuclin în țară a însemnat la începutul celui de-al patrulea deceniu al veacului nostru un eveniment spiritual deosebit. Contactul nostru, al celor ce formam generația anilor '30, din care făceau parte Paul Constantinescu, Nicolae Buicliu, Nicolae Brînzeu, Achim Stoia, Constantin Silvestri și alții, a fost deosebit de rodnic. Pe urmele lui D. G. Kiriac se afirma tot mai pregnant necesitatea de afirmare a unei școli naționale, într-o oarecare măsură opusă și înnoitoare față de tendința scolastică europeană preconizată de Alfonso Castaldi. Tendințe românești noi se resimțeau plutind proaspete în atmosfera conservatorului bucureștean. Din toamna anului 1928, Mihail Jora își începea rodnica sa activitate de profesor de compoziție cu vădite tendințe de concretizare a principiilor de creație românești bazate pe folclor; George Breazul se străduia prin cursurile sale să întemeieze doctrina unei largi acțiuni de instrucție și educație muzicală pe baza cîntecului popular; Constantin Brăiloiu întemeia o arhivă fonografică pe lîngă tînăra Societate a Compozitorilor Români, afirmînd astfel consolidarea unei tradiții naționale; Gh. Cucu și Ioan D. Chirescu, care dețineau catedre de teorie, consolidau prin orientarea lor organic folclorică și psaltică aceste tendințe de afirmare națională. Desigur că toate acestea se desfășurau într-o atmosferă care lua nu rareori forme contradictorii, polemice, desfășurate între profesori și implicit între elevi și profesori. În atmosfera spirituală a Conservatorului din București se înfruntau ideile mai multor școli europene, italiene, franceze și germane, din ale căror complexe tendințe de dezvoltare și viețuire muzica românească se străduia să-și dezvăluie o față proprie. Așa se explică și strădania acelei generații de a afirma pe plan muzical un etos românesc izvorît din straturile folclorice străvechi, păstrate veacuri de-a rîndul în sufletul poporului nostru. În această atmosferă plină de vibrante aspirații a apărut personalitatea unică a lui Dimitrie Cuclin, cu viziunile sale cosmice, nu desprins de spiritualitatea telurică românească, ci înclinat să o integreze în procesul dinamic al unei viziuni universale. Spiritualitatea lui Dimitrie Cuclin a însemnat nu numai pentru el, dar pentru toată generația deceniului al patrulea al veacului XX consolidarea unei școli de muzică națională cu dreptul vădit de a-și reclama un loc binemeritat pe plan universal.

În cadrul conservatorului, Cuclin rămîne activ pînă în anul 1949. Printre elementele excepționale ce s-au perindat după cei amintiți mai sus și s-au bucurat de învățătura lui Dimitrie Cuclin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se numără Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Mircea Hoinic, Alexandru Pașcanu, Vinicius Grefiens, Mircea Chiriac și alții. Dimitrie Cuclin a fost distins cu o serie de premii care i-au consacrat neobosita sa activitate creatoare. Printre aceste distincții se numără Premiul George Enescu pentru compoziție (1919), Premiul Academiei Române (1923 și 1934), Premiul național de compoziție (1939), Premiul de Stat (1955) și alte distincții meritorii.

Activitatea sa pedagogică a exercitat o mare atracție în rîndurile generațiilor ce s-au perindat prin fața lui. Cuclin ca profesor s-a bucurat de admirația și dragostea elevilor săi nu numai pentru orizontul său cu totul extraordinar în comparație cu profesorii vremii sale, dar și pentru spiritul său de profundă omenie ce caracteriza personalitatea sa cu totul ieșită din comun. Și totuși Dimitrie Cuclin a fost un om singuratic. Majoritatea tablourilor ce-l reprezintă, datorate în cea mai mare parte talentului soției sale, ni-l arată stînd la masa de scris înfrigurat să aștearnă pe hîrtie complexitatea ideilor sale. Rodul acestei uriașe munci desfășurate zi de zi fără încetare pînă în ultimele momente ale vieții sale, muncă din ce în ce mai însingurată, constituie ceea ce putem numi cu drept cuvînt a fi marea operă a vieții lui Dimitrie Cuclin. O operă complexă, de dimensiuni uriașe, rămasă în manuscrise în cea mai mare parte, așteptînd cu răbdare munca de exegeză pe care o reclamă din partea generațiilor viitoare, căci viața și opera lui Dimitrie Cuclin depășesc interesul cotidian imediat al unor lucrări de circumstanță, pentru a se înscrie în patrimoniul aspirațiilor celor mai înalte ale neamului nostru. Viața lui Dimitrie Cuclin nu a fost o viață ușoară. Fără alt sprijin decît munca sa, Cuclin s-a zbătut ani de-a rîndul pentru a supraviețui. Privațiunile de tot felul care i-au pus la grea încercare viața extrem de modestă pe care a dus-o nu l-au descurajat ci, dimpotrivă, l-au întărit să realizeze o operă pe care unii adepți ai curentelor efemere moderniste se cred îndreptățiți să o ignore, să treacă peste ea ca și cum ar fi o bagatelă realizată pe măsura ignoranței lor. De aceea poate, fiind redus la dimensiunea unui fapt cotidian, centenarul nașterii lui Dimitrie Cuclin, survenit abia după șapte ani de la moartea sa, nu a adus nimic nou, ci s-a mărginit doar să reia unele interpretări mai vechi și să recurgă la clișeele obișnuite de apreciere postumă.

Centenarul nașterii lui Dimitrie Cuclin nu a inițiat o tipărire a operelor complete — muzicale și literare —, nu a pus în studiu lucrări rămase în manuscris spre a fi interpretate în fața unui public doritor de a cunoaște trecutul nostru muzical, nu a inițiat studii de analiză și înțelegere a concepțiilor de care s-a călăuzit spiritul lui Dimitrie Cuclin, ca făcînd parte din patrimoniul culturii noastre. Dar să nu mergem mai departe. Să încercăm mai bine să cuprindem pe cît posibil dimensiunile în care s-a desăvîrșit spiritul cuclinian. A scris și a gîndit în trei limbi. Limba maternă românească, ale cărei nuanțe dialectale moldovenești se resimt la fiece pas din schițele sale literare, atît în poezie cît și în proză, i-a înlesnit exprimarea amplă a ideilor sale teoretice cu mare claritate. Ca și Nicolae Iorga, cultivă o frază amplă necesară să pună în lumină gîndirea lui complexă. Într-adevăr limba românească folosită de Cuclin merită a fi studiată pentru frumusețea ei, dar și pentru unele nuanțe dialectale de care Cuclin era pe deplin conștient. Citind unei prietene, profesoară de limbă franceză, cîteva fraze scrise de Cuclin în limba franceză, aceasta a rămas surprinsă de frumusețea exprimării. Într-adevăr Cuclin, petrecînd șapte ani la Paris, a studiat clasicii literaturii franceze și a izbutit să scrie în limba franceză cu ușurință, talent rar întîlnit la un străin. *Parabolele* gîndite și scrise în limba franceză, din care numai o mică parte au apărut și în limba noastră, constituie un model al acestei însușiri. Tot astfel și-a apropiat și limba engleză, pornind nu de la exerciții sterile de limbă străină, ci de la prototipuri de limbă literară. În drum spre America, pe vapor, a început să-l traducă pe Eminescu în limba engleză, lucrare temerară, publicată după întoarcerea sa în țară de I. E. Torouțiu, traducere de care s-au folosit și ediții moderne. Nu trebuie uitat faptul că Dimitrie Cuclin a urmat vechiul nostru liceu clasic unde se preda atît limba latină, cît și limba greacă. Plecînd odată la un congres de filozofie împreună cu profesorul Ion Petrovici, acesta l-a întrebat unde a învățat filozofia, la care întrebare Cuclin a răspuns simplu "În liceu". Într-adevăr era un liceu bun acel liceu din Galați unde a învățat Cuclin. Limba germană nu o cunoștea și aceasta în detrimentul informării în marea literatură muzicologică, dar și filozofică, pentru care Cuclin a manifestat totdeauna un deosebit interes. Cuclin era departe de a fi un "șoarece de bibliotecă". Din cauza sărăciei—s-o spunem deschis—avea o bibliotecă foarte sumară. Dar o memorie prodigioasă îi facilita reproducerea pasagiilor ce-l interesau, fără greș. Folosea rar pianul pentru a exemplifica ceva interlocutorilor. Elabora totul la birou. Profesorii de conservator

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

retraşi împreună cu el la Falcău, în Ardeal, în timpul războiului, erau uimiţi în faţa lui, văzindu-l cum îşi scria o simfonie direct cu cerneală. Cuclin dispunea în afară de auz absolut, de o gîndire muzicală prodigioasă.

Înainte de a arunca o privire asupra problematicii pe care o implică creaţia lui Dimitrie Cuclin, este necesară o precizare. Revista *Muzica*, din ianuarie 1920, de sub conducerea lui Maximilian Costin, deschide o anchetă cu privire la muzica românească, anchetă la care răspunde şi Cuclin. "Din muzica românească — răspunde el —, psihologiceşte bogată, şi pură, se poate face orice, pînă la expresia celei mai înalte arte posibile, începînd de la genurile cele mai umile". Şi după ce enumeră genurile, conchide: "S-ar pune, acum, întrebarea dacă se poate recunoaşte muzica românească adevărată. Aş emite o părere. Sufletul şi muzica, noi le avem de la daci; atunci, un studiu critic al muzicii noastre populare s-ar face prin comparaţia cu muzica popoarelor de origine comună, muzică asupra caracterului căreia ⟨a⟩ ar fi mai puţin dubiu". Dacă răspunsul lui Cuclin, spre deosebire de al altor participanţi la această anchetă, este pozitiv, problematică este, fără îndoială, concluzia care aşează problema într-un cadru etnografic mai larg. În felul acesta Cuclin se sustrage unei stricte cultivări folclorice, al cărei reprezentant tipic era de pildă Sabin Drăgoi, şi-şi rezervă libertatea unei inspiraţii neîngrădite de folclor. Caracterul românesc al muzicii cucliniene rezultă din structura sa psihologică organică şi nu din folosirea directă a motivelor populare. De aici rezultă şi libertatea celei mai nelimitate inspiraţii, depăşind astfel caracterul semănătorist al valorificării temelor folclorice. Ca şi Eminescu, Dimitrie Cuclin se manifestă fără să piardă din vedere caracterul naţional într-un larg spaţiu universal. Imensa operă pe care ne-a lăsat-o Dimitrie Cuclin rămîne, la împlinirea unui veac de la naşterea sa şi la şapte ani numai de la moartea sa, aproape necunoscută. Să încercăm cel puţin să-i determinăm contururile.

În gîndirea cucliniană predomină elementul muzical, care străbate dintr-un adînc psihologic la suprafaţa senzorială îmbrăcînd forme de la cele mai simple pînă la cele mai complexe, lirice, epice sau dramatice, dînd naştere unei opere încă nedescifrate şi neînţelese pînă în prezent, cînd înscriem pe răbojul vremii centenarul naşterii sale. Muzicianul Cuclin este însă dublat de un poet şi de un filozof, dar esenţa gîndirii sale izvorăşte din frămîntarea psihologică muzicală. De aceea, el însuşi s-a considerat a fi un urmaş al lui Pitagora, în spiritul căruia s-a încumetat să reconsidere legile fundamentale ale muzicii. Faptul că nu a avut posibilitate să-şi publice seria de lucrări —rămase în mare parte în manuscris —, împiedică nu numai o abordare completă ci şi o luare de contact cu această gîndire complexă. În cadrul concepţiei sale filozofice, bazată pe dualismul esenţă-substanţă, Cuclin dă o vădită importanţă esenţei din care izvorăşte spiritul, cu logica lui ordonatoare, creînd sistemul muzical, nu pe bază acustică ci spirituală. Acustica oferă doar materia brută a muzicii, legile acesteia derivă nu din acustică ci din spiritul creator uman. De aici şi importanţa pe care, afirmă Cuclin, o are funcţiunea complexă proprie dinamicii psihologice muzicale, de la origine pînă la noi. O dialectică proprie, cu trăsături originale, străbate din gîndirea cucliniană cu forţa unor viziuni cosmice, tinzînd la explicaţia ordonatoare a întregului univers, neîntîlnite în tratatele altor gînditori. Primul contact pe care l-am putut lua cu gîndirea teoretică a lui Dimitrie Cuclin a fost *Tratatul de estetică muzicală* apărut în anul 1933, închinat lui Vincent d'Indy, din a cărui învăţătură s-a cristalizat seva gîndirii sale teoretice muzicale, şi care cuprinde trei părţi esenţiale pentru poziţia gnoseologică cucliniană; partea I — Psihologia elementelor şi fenomenelor; partea a II-a — Logica compoziţiei; partea a III-a — Etica esenţei expresive. Această trihotomie a materiei estetice se profilează pe sistemul filozofiei antice din care încă nu făcea parte estetica ca disciplină filozofică, fiind axată doar pe fizică, logică şi morală. Cuclin discută însă din punct de vedere estetic problemele fundamentale ale muzicii abordate aici. În ceea ce priveşte valoarea lor în plan gnoseologic el va suprapune celor trei părţi indicate mai sus, patru secţiuni ale cunoaşterii muzicale şi anume *Tratatul despre ştiinţa muzicii*, cuprinzînd "Sistemul diatonic", "Sistemul modal", "Sistemul tonal" şi "Sistemul armonic". Această lucrare, care oferă o cheie pentru elucidarea gîndirii teoretice cucliniene, a fost prezentată chiar de autor, în 1966, Editurii Muzicale; ea există în cîteva exemplare litografiate. Al doilea volum ce urma să acopere "Logica compoziţiei privind creaţia muzicală" nu s-a concretizat, şi nici cel de al treilea despre "Filozofia muzicii", corespunzător "Eticii expresive a muzicii". Rămasă nepublicată încă, în cea mai mare parte a sa, opera teoretică a lui Dimitrie Cuclin trăieşte însă prin mulţimea de manuscrise rămase de pe urma lui, din care va

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trebui să se desprindă cu timpul amploarea viziunii sale teoretice muzicale, depășind cu mult nivelul obișnuitelor tratate de școală, cu toate contradicțiile inerente căutărilor.

Dar Dimitrie Cuclin nu este numai un teoretician, ca majoritatea celor ce se dedică acestei problematici, ci este în primul rînd un creator. O operă de dimensiuni uriașe a rămas de pe urma strădaniilor sale creatoare, pornind de la formele mici de *lied* și mergînd pînă la drama muzicală, de la preludiul instrumental pînă la simfonie, reunind uneori într-o sinteză drama și simfonia. Puțini creatori se pot aminti în ceea ce privește abordarea unor astfel de sinteze creatoare. Așezarea vastei sale opere muzicale în contextul istoric este o problemă de viitor ce angajează cunoașterea temeinică a acestui efort creator și o valorificare critică competentă a ei.

Faptul că Dimitrie Cuclin a fost și poet în același timp, i-a permis să-și făurească însuși tematica literară a dramaturgiei sale muzicale. În întregime necunoscută, această dramaturgie merită a fi nu numai studiată, dar și interpretată în mod adecvat textului și muzicii sale. Opera sa dramaturgică muzicală, realizată în întregime pe librete proprii, cuprinde *Soria* (1911), operă-madrigal în 5 acte, *Traian și Dochia* (1921), operă în 4 acte, *Agamemnon* (1922), operă în două părți (5 acte), libret în limbile română și franceză (o încercare de programare scenică a acestei opere a rămas fără rezultate), *Bellérophon* (1925), operă în 4 acte, *Meleagridele*, operă într-un prolog, 3 acte și un epilog. Corespunzător profilului concepției sale despre lume și viață (v. supra) această operă lirică se caracterizează din plin printr-o expunere prin esență dramaturgică, cu trainică fundamentare și largă deschidere pe ideea tradiției autohtone, întreaga sa preocupare fiind aceea de a constitui astfel o viziune mitologică a pămîntului, a lumii geto-dacice. Sîntem imediat tentați de a face o legătură între această finalitate generală a creației sale lirico-dramatice și marea operă wagneriană întemeiată — în ciclul Nibelungilor — pe evocarea mitologiei germanice. Iar pe firul acestor paralele posibile, ne gîndim că demersul lui Cuclin nici un este surprinzător din partea unui muzician gînditor care s-a format la spiritul celebrei Schola Cantorum, care de asemenea promova, pentru muzica franceză, importanța substratului galic.

O soartă numai prea puțin diferită de creația sa lirico-dramatică o cunoaște stufoasa sa creație simfonică, cuprinzînd 20 de simfonii mari, dintre care o parte (dar numai o mică parte !) au fost audiate în concert : mai cu seamă cele create în ultimele decenii. În realizarea acestei creații Cuclin se dovedește continuatorul clasicei tradiții, a formei pe care i-a conferit-o simfoniei Beethoven. El citește în simfonie o înjghebare sonoră a spiritului ipostaziat în "4 stări fundamentale : *acțiune*, *negație*, *meditație* și *triumf*, corespunzînd celor 4 mișcări simfonice : *allegro*, *scherzo*, *andante* și *allegro final*", așa cum singur explică în manuscrisul *Mes symphonies. I—XV*. Este de fapt o înțelegere tipic cucliniană a principiilor de construire a simfoniei pe tiparul dialectic hegelian teză-antiteză-sinteză, triadă la care compozitorul român adaugă, ca o reflectare a impactului teză-antiteză, meditația : triada devine astfel o formulă teză — antiteză — meditație — sinteză, care muzical se traduce prin forma sonată (cu două teme), ca primă mișcare — teza —, scherzo — ca antiteză —, andante — ca meditație, reflectare a primelor două mișcări muzicale — și finalul — reprezentînd sinteza. Pe acest plan general își construiește Cuclin întreaga creație simfonică, asigurînd fiecăreia dintre simfonii un rol și un loc anume într-o amplă hartă a lumii spirituale corespunzătoare viziunii sale asupra muzicii — hartă în care se înscrie, de pildă, *Simfonia XI în la bemol minor* "dedicată memoriei lui Mozart", *Simfonia XVI în Sol major* "Triumful păcii" sau *Simfonia XVII* "A fericirii".

Prin toată opera sa, componistică (simfonică, lirico-dramatică, cameral și corală), teoretică și didactică, Cuclin ne apare ca o personalitate puternic originală, care merită reconsiderări și o (re)evaluare a valențelor de comunicare ale muzicii pe care a creat-o și a practicat-o. S-ar cuveni să fie mai bine cunoscută muzica pe care ne-a lăsat-o, dar tot pe atît și teoria sa muzicală, cu care ne înscriem printre elaboratele de valoare ale esteticii secolului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COLOCVIILE ŞTIINŢIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Momente şi tendinţe în arta contemporană românească (Şedinţa din 29 iunie 1984)

VITALITATEA ŞI RESURSELE COMICULUI ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

de DANIELA GHEORGHE

Tentativa de a defini, în epoca noastră, categoria estetică a comicului se loveşte de multitudinea şi de caracterul adesea imprevizibil al formelor sub care acesta proliferează. Sîntem departe de scurta şi, pentru teoreticieni, fericita perioadă a clasicismului, care impunea o severă departajare a speciilor genului dramatic; cu compartimente riguros delimitate ca statut, arie de funcţionare, limbaj, dramaturgia (şi literatura în genere) oferea conştiinţei critice un spaţiu jalonat de repere fixe, predestinat clasificărilor. Dar clasicismul, cel antic ca şi cel modern, nu apare decît în puţinele, privilegiatele momente cînd eterna exigenţă de ordine şi inteligibilitate a raţiunii umane coincide cu tiparele mereu schimbătoare ale gustului şi sensibilităţii artistice ale unei epoci, precum şi cu o anume conjunctură social-istorică. În rest, dramaturgia şi conceptele teoretice ce i se asociază (subsumate dualităţii fundamentale tragic — comic) se prezintă cercetătorului ca un conglomerat de forme în perpetuă mişcare, influenţîndu-se reciproc, pierind pentru a face loc altora sau pentru a renaşte mai tîrziu cu sporită vitalitate. Evoluţie firească, de vreme ce dinamica fenomenului teatral reproduce dinamica vieţii şi a societăţii omeneşti.

Începînd cu revoluţia culturală a romanticilor şi culminînd cu marea libertate de creaţie a secolului nostru (pentru a nu ne referi decît la timpurile moderne), dorinţa criticului de a distribui textele dramatice în mari grupuri stabile, conform unor trăsături comune majoritare, devine pură utopie. Asistăm, în perioada contemporană, la mixajul şi subminarea categoriilor estetice tradiţionale, în cadrul unei producţii extrem de diversificate, care îmbină liricul cu grotescul, farsa cu tragedia, comicul burlesc cu drama ş.a.m.d. Este, acesta, semnul antidogmatismului şi al nelimitatelor deschideri care fac gloria culturii actuale, apte să asimileze, cu egală rapiditate, manifestări spirituale dintre cele mai contradictorii.

Iată de ce dramaturgia (şi, evident, nu numai ea) capătă pentru cercetătorul obsedat de definiţii, ierarhii, clasificări, aspectul unui labirint căruia îi lipseşte, deocamdată, firul călăuzitor al Ariadnei.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 75–79, BUCUREŞTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În rîndurile de mai jos, ne propunem să semnalăm cîteva dintre modificările pe care *comedia* (în speţă comedia românească contemporană) le suportă ca urmare a ineditelor asocieri ale comicului cu alte categorii estetice.

Într-o accepţiune didactică şi tradiţională, comedia, ca specie a genului dramatic, inglobează acele opere care provoacă rîsul, pe întreaga gamă a nuanţelor lui, de la zîmbetul induioşat sau ironic pînă la veselia explozivă. Cu alte cuvinte, comedia este forma de realizare plenară, domeniul prin excelenţă hărăzit manifestării comicului. Asupra naturii comediei şi comicului s-au emis variate ipoteze. Hegel considera că în comedie se afirmă subiectivitatea individului, independentă şi sigură de sine; dacă eroul tragic trebuie să piară pentru a-şi afirma principiul unilateral care-l călăuzeşte sau să accepte forţa ce i se opune, în schimb eroul comic poate să contemple în linişte eşecul acţiunilor sale, deoarece acestea stau sub semnul discrepanţei dintre mijloace şi scop. Filozoful german evocă aici una dintre particularităţile frapante ale comediei, care se bazează adesea pe contrastul dintre aparenţă şi esenţă, dintre ceea ce este şi ceea ce trebuie să fie, dintre scopul şi aspiraţiile derizorii ale personajului şi arsenalul impunător al mijloacelor aruncate în luptă [1]. Alte ipoteze lămuresc natura profundă a comicului prin indicarea originilor sale: serbările campestre, riturile primăverii şi fertilităţii. Această perspectivă teoretică se susţine prin relevarea unuia dintre cele mai frecvente tipare comice: suita de stratageme care conduc, în final, la fericita încheiere a unei căsătorii. Depistăm aici conflictul dintre vechi şi nou, dintre o comunitate îmbătrînită şi alta în curs de închegare, conflict soluţionat întotdeauna prin triumful tinereţii. Ca garanţie a naşterii altor fiinţe, căsătoria devine astfel simbolul reînnoirii vieţii şi societăţii. În aceeaşi filiaţie ideatică, Suzanne Langer asociază comicul ritmurilor biologice şi sociale, adică acelora care asigură supravieţuirea umanităţii şi sînt exemplificate, la proporţii reduse, în fiecare individ; tematica proprie comediei este lupta cu evenimente întîmplătoare, cu capriciile Norocului, pe care eroul le depăşeşte, deschizînd porţile viitorului. Comedia, deci, este expresia vitalităţii umane autosusţinîndu-se în lume [2].

Într-un volum relativ recent, Eric Bentley conturează o imagine mai limpede a comediei, imagine care are dublul merit de a îngloba (fie şi parţial) ipotezele de mai sus şi de a cuprinde producţiile importante ale speciei de pînă în secolul nostru. El afirmă că, deşi considerată o formă uşoară şi veselă a artei, comedia creşte din solul mizeriei condiţiei umane; bucuria nu este decît modalitatea de a transcede această condiţie. În istoria genului dramatic, se disting două linii de forţă pe care le urmează viziunea comică. Prima, care este şi cea mai larg răspîndită şi se confundă adesea cu însuşi conceptul de comedie, descinde din Plaut şi Terenţiu, avînd ca iluştri reprezentanţi pe un Machiavelli, Molière, Ben Jonson, Gogol sau, la noi, Caragiale. Acest tip de comic se ocupă de lupta omului cu dificultăţile cotidiene, de acele manifestări ale personalităţii care decurg din instinctul de autoconservare — rapacitatea, înşelăciunile, furtul, dorinţa de a poseda lumea materială. Asemenea comedii au un substrat cinic, amar, şi dezvăluie deformările spiritului uman sub presiunea egoismului şi, pe de altă parte, a modului în care funcţionează relaţiile sociale. Umorul şi veselia nu sînt decît vălul care acoperă cruzimea lumii reale; adesea, "cortina cade la timp pentru a ne salva de la un veritabil cataclism" [3]. (Autorul se referă aici la satira moravurilor şi caracterelor, element fundamental al speciei comice, în care, într-adevăr, formula umoristică disimulează sensuri mai grave. Am adăuga doar că aceste opere posedă o înaltă valoarea terapeutică şi conţin în subsidiar ideea unei posibile îndreptări. Demontarea mecanismelor morale sau sociale cu funcţionare defectuoasă este primul şi poate cel mai important pas spre înlocuirea lor. Dintre funcţiile extraestetice ale artei, comedia satirică exercită cu deosebită vigoare, de la Aristofan încoace, pe aceea de eradicare a răului din viaţa comunităţii). A doua categorie a comicului o reprezintă, după Eric Bentley, operele impregnate de romantism, de o imagine tonică a existenţei sau, mai degrabă, nutrindu-se dintr-o splendidă iluzie care se substituie realului; mostre strălucite oferă opera shakespeariană, prin *Visul unei nopţi de vară*, *A douăsprezecea noapte*, *Cum vă place*. (Am include aici, cu modificările de rigoare pe planul stilului şi al substanţei, comedia lirică autohtonă din anii interbelici, ilustrată de George Ciprian, Mihail Sebastian sau G. M. Zamfirescu).

[1] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Bucureşti, 1966, capitolul "Poezia dramatică".

[2] Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Londra, 1953, capitolul 18.

[3] Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Londra, 1966, p. 312.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prin parcurgerea în rezumat a celor cîteva propuneri teoretice cu privire la specificitatea comediei, am vrut să arătăm că, pînă în secolul nostru, în ciuda extraordinarei varietăţi a formelor sale, comedia şi-a păstrat totuşi un profil distinct. În operele de seamă ale speciei, recunoaştem cu uşurinţă, integral sau parţial, trăsăturile enumerate mai sus. Iată însă că, în ultimele decenii, produse hibride, adesea stranii pentru cititorul format la şcoala clasicilor, vin să spargă tiparele cunoscute într-un amalgam de forme care dizolvă cu nonşalanţă graniţele, oricum labile, dintre speciile genului dramatic. Cehov îşi subintitula piesele "comedii"; paradoxul scriitorului rus anunţa, încă de atunci, o considerabilă lărgire a sferei comicului. Ulterior, asistăm la infiltrarea comicului în structuri care, aparent, îi sînt fundamental străine. Sensuri tragice sînt reliefate prin mijloacele farsei; burlescul subminează drama, transferînd-o în zona derizoriului; comicul participă la demitizarea istoriei, la reificarea personajelor, la abordarea parodică a subiectelor grave. Nu mai e vorba aici de simple deplasări de accente, ci de o radicală schimbare a perspectivei. Dramaturgia absurdului (pentru a nu ne referi decît la acest unic exemplu) apelează frecvent la resursele comediei, mai ales sub aspectul relevării caracterului mecanic al limbajului şi comportamentului uman; această crustă umoristică este însă extrem de fragilă; conotaţiile operelor ne transportă dincolo de tragic şi de comic, în spaţiul suveranelor absenţe: absenţa iluziei, a speranţei, a sensului.

În condiţiile acestei relativizări a categoriilor estetice, se ridică problema legitimităţii utilizării în continuare a termenilor consacraţi. Cărui sector al genului dramatic îi revine astăzi denumirea de comedie? Putem îngloba sub aceeaşi etichetă texte dramatice debitoare formulei comice tradiţionale şi totodată lucrări care aparţin comediei exclusiv sub aspectul mijloacelor de expresie? Pe de altă parte, însăşi întrebarea de mai sus nu sugerează oare ideea profund eronată a unei disjuncţii între fond şi formă? Şi atunci, cum poate fi definită astăzi comedia? Nu ambiţionăm, desigur, să oferim vreun răspuns. Vastă şi dificilă, această problemă depăşeşte mult limitele lucrării de faţă.

Să urmărim doar modalitatea în care dramaturgia românească contemporană contribuie la instaurarea noilor raporturi de forţe dintre tradiţie şi inovaţie.

Un prim şi puternic sector al comediei autohtone derivă din filiera iniţiată de Alecsandri şi de geniul satiric caragialian, pentru a fi continuată între cele două războaie de un Tudor Muşatescu, Victor Eftimiu, Alexandru Kiriţescu ş.a. Comedia satirică demonstrează azi aceeaşi vitalitate, aceeaşi salutară aptitudine de a sancţiona, prin ris, moravuri blamabile, de a contribui deci la sănătatea şi echilibrul spiritual al comunităţii. Propensiunea spre social, capacitatea de dezvăluire a tarelor care grevează încă relaţiile umane, analiza, uneori superficială, alteori de ascuţită luciditate, a mecanismelor existenţei cotidiene — iată cîteva dintre trăsăturile specifice ale comediei de factură tradiţională. Asemenea unui sensibil seismograf, ea îşi propune să surprindă mutaţiile survenite în conştiinţa individului, ca urmare a instaurării unor noi principii etice, contradicţiile între valoarea şi nonvaloare, între aparenţă şi esenţă, între compromis şi puritatea idealului. În acelaşi timp, ea se situează sub semnul devizei latine conform căreia "prin ris se îndreaptă moravurile". Persistenţa în eroare sau în viciu a eroului comic suscită în spectator sentimentul unei temporare superiorităţi faţă de ceea ce se petrece pe scenă şi totodată necesitatea prelungirii acestei superiorităţi în viaţa reală: pentru comediograf, natura umană (a omului viu, nu a personajului) este ameliorabilă.

Piese semnate de Aurel Baranga, Paul Everac, Tudor Popescu, Ion Băieşu ş.a. îşi asumă, în raport cu destinatarii lor, tocmai funcţia clasică a unui îndreptar de moravuri; umorul, uneori indulgent, dar mai adesea caustic, verva sclipitoare a replicii, ingeniozitatea intrigilor, ritmul alert al desfăşurării acţiunii se asociază pentru a da naştere unei imagini comic-realiste a oamenilor şi a lumii contemporane. Creaţiile acestor autori constituie semnul unei anumite maturităţi, căci numai o societate consolidată îşi permite să se contemple în oglinda deformantă a viziunii satirice.

Din punct de vedere al intenţiilor, opera lui Teodor Mazilu se alătură aceluiaşi solid edificiu al comediei satirice. În schimb, ca modalitate compoziţională şi expresie, dramaturgia maziliană produce o breşă adîncă în mitul "piesei bine făcute", construite adică în respectul schemelor bazate pe stricte raporturi de cauzalitate. Mazilu practică tehnica discontinuităţii, mişcarea dramatică centrifugală; acţiunea pieselor sale se desfăşoară sinuos, în planuri diverse, abordînd dimensiuni cînd parodice, cînd fantastice, poliţiste sau demitizante. Trebuie însă subliniat că lipsa de organicitate a structurii dramatice şi tratarea fantezistă a spaţiului şi timpului sînt compensate prin re-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

marcabila unitate stilistică adusă de limbaj. Limbajul singur creează această lume particulară, generatoare a unui umor suculent, destinat inteligenţei lucide. Resortul intim al efectelor comice provocate de replică rezidă în coincidenţa, la personajele scriitorului, a aparenţei cu esenţa. În sinceritatea eroului care-şi denunţă singur abjecţia, în confesiunile lui fie cinice, fie fals autocritice, se convertesc toate bizareriile unei gîndiri viciate; aici, în registrul limbajului, Mazilu îşi exercită instrumentul satiric cu o virulenţă nu o dată paroxistică. Paradoxul cultivat cu subtilitate, aforismul inversat ca într-o magică oglindă verbală duc la crearea în subsidiar a unui nou cod etic. Valorile morale sînt înlocuite succesiv cu reversul lor; excepţia devine regulă; compromisul devine chezăşia victoriei. Minima înzestrare morală se năruie treptat, covîrşită de apologia interesului şi autoconservării. Această răsturnare e făcută sensibilă la nivelul frazei prin instituirea unor contraste comice între unităţile semantice ("Un ticălos neplătit la timp devine om de treabă"; "Incapacitatea e o dovadă de curăţenie sufletească"; „Numai interesul e veşnic"). Distorsiunea spaţio-temporală, lipsa conexiunilor cauzale, tenta stranie a unor conflicte şi episoade secundare apropie la prima vedere scrierile lui Mazilu de dramaturgia absurdului. Avem aici de-a face cu un exemplu în care comedia îşi abandonează propriile mijloace formale pentru a recurge la tehnici inedite — ceea ce însă nu împiedică flacăra viziunii comice să ardă la nebănuită intensitate. Mai mult decît atît, s-a avansat ipoteza naturii de moralist de tip clasic a scriitorului; opera sa are un caracter sentenţios: contemplativ-analitică, ea reface portretul, nu al unor oameni (în cheie realistă), nici al unor păpuşi mecanice (în registru absurd), ci al unor esenţe umane, care se constituie în planul limbajului; străbătut subteran de o amară ironie, dialogul surprinde, în imaginea lor tipică, gîndirea coruptă, proiectul blamabil, idealul derizoriu. În aceste memorabile *dezvăluiri şi fixări* în cuvînt ale comportării umane ar rezida clasicitatea dramaturgului.

În timp ce opera lui Mazilu se înscrie, dacă nu ca structură, dar ca intenţie şi finalitate, în aria comediei satirice, piesele pe teme istorice ale lui Marin Sorescu fac infinit mai delicată sarcina unei eventuale clasificări.

În *Răceala* şi în *A treia ţeapă*, autorul exploatează cu voluptate resurse ale comicului de replică şi de situaţie. Fragmente de istorie românească, otomană şi bizantină sînt recuperate într-un registru cînd grav, cînd parodic, cu dublul scop al evocării dintr-o perspectivă originală a unei epoci şi al stabilirii unor identităţi şi corespondenţe între timpurile care au trecut şi contemporaneitate. Zeflemeaua, gluma aluzivă, umorul cu substrat social-politic apar aici ca mod fundamental de supravieţuire a naţiei într-un ev mediu tulbure, supus vicisitudinilor de tot felul. Posibilităţile comicului sînt supralicitate; personajelor li se atribuie limbaj şi idei contemporane; supuşii lui Ţepeş vorbesc în graiul oltenesc de astăzi; vorbele de duh se ciocnesc într-un duel de scăpărătoare ingeniozitate; umorul de sorginte populară interferă cu o ironie fină şi paradoxuri subtile. La un prim-nivel, este imediat perceptibilă propensiunea spre esenţele ludice ale limbajului. Cu toate acestea, calificarea pieselor lui Sorescu drept comedii se vădeşte extrem de dificilă. Pentru că, la un al doilea nivel, simţim că artificiile veseliei nu sînt decît un ecran pe care oamenii se străduiesc să-l interpună între ei înşişi şi suferinţă sau moarte. Ceea ce părea, la început, parodie şi demitizare a istoriei, se transformă, în chip paradoxal, într-o operaţie de *re-mitizare*. Moartea căpitanului Toma, tratată în glumă drept o simplă *răceală*, îşi dezvăluie, prin contrast, implicaţiile dramatice. Iar autocrucificarea lui Vlad, pe *a treia ţeapă* din vreme pregătită, capătă tragismul şi strălucirea fulgurantă a apoteozei. Figura domnitorului se detaşează pe fundalul întunecat al unei epoci singeroase şi ambigue. Pentru spectator circuitul se închide printr-o reconsiderare şi convertire a elementelor comice într-o viziune dramatică. Operele lui Marin Sorescu stau mărturie pentru aptitudinea comicului de a acoperi şi de a servi ca vehicul expresiv unor sensuri din teritoriul învecinat al dramei.

Din acelaşi unghi, să semnalăm cazul relativ comparabil al trilogiei lui Dumitru Solomon, *Socrate*, *Platon*, *Diogene cîinele*. Simbioza inedită dintre palierul de factură comică al expresiei şi palierul cu grave rezonanţe al conţinutului a generat derutante etichetări ale pieselor, catalogate cînd "drame de idei", cînd "comedii cu filozofi". Cu alte mijloace decît opera soresciană, trilogia lui Dumitru Solomon dezvăluie un proces de transformare, din interior, a structurilor comice în structuri proprii dramei. Asistăm al rarefierea lentă, dar perceptibilă, a atmosferei de comedie, căreia i se substituie climatul tensionat al dramei şi chiar al tragicului. Mediul în care trăiesc personajele este descris în chip familiar, printr-o distanţare uşor parodică a autorului faţă de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

imaginea-simbol a Eladei, așa cum s-a conturat ea ulterior, prin reconstituirea ipotetică a aspectelor pitorești și umile din existența cotidiană a unui popor care nu devenise încă matrice și paradigmă exemplară a civilizației europene. Prin prisma familiarului și anecdoticului, pătrundem în sfera de gîndire și acțiune a unor personalități care au marcat destinele Greciei vechi. Pe măsură însă ce lectura înaintează, structurile comice se destramă și are loc o transferare a sensului în zona problematicii grave a condiției ginditorului în raport cu cetatea. (Nucleul semantic al trilogiei îl constituie tragica discrepanță, pe care istoria o generează totdeauna, între idee, ca principiu de inteligibilitate și coerență, și infinitele sinuozități și contradicții ale realului). O lumină puternică sfîșie uneori vălul comic pentru a contura silueta copleșitoare a filozofilor; aici, trilogia se deosebește net de piesele lui Anouilh, Giraudoux, Dürrenmatt, cu care a fost asemuită în virtutea efortului comun de reevaluare a lumii antice. Dacă autorii amintiți procedează la demitizarea personajelor legendare sau istorice, în schimb Dumitru Solomon încearcă să surprindă însăși *geneza* mitului, care abstrage omul din cotidian și-l proiectează în constelația tutelară a unei culturi.

Încheiem aici scurta noastră incursiune în sfera dramaturgiei românești contemporane. Fără a fi epuizat, nici măcar parțial, sensurile evoluției comediei și noua tipologie a comicului, exemplele de mai sus ne permit cîteva constatări. În peisajul dramaturgiilor europene moderne, comedia autohtonă păstrează o firească, necesară legătură cu tradiția, în cadrul acelui tip de continuitate vital pentru destinul unei culturi. În paralel, diverse subspecii ale comediei adoptă noi tehnici compoziționale și stilistice, pe care le supun unei remodelări substanțiale, dar care, la rîndul lor, transformă, elasticizîndu-l, tiparul viziunii comice. Pe de altă parte, categoria estetică a comicului cunoaște o notabilă expansiune; el depășește mult teritoriul, oricum vast, al comediei, pentru a-și proiecta elementele între mijloacele formale ale altor specii și pentru a opera sensibile modificări în sfera tematicilor caracteristice acestora.

Menționăm că aprecierile noastre au doar rolul de a scoate în evidență anumite orientări perceptibile în evoluția comediei și a comicului și că ele nu pătrund în sfera axiologică. Cu alte cuvinte, nu înseamnă că întotdeauna concretizarea în diverse lucrări dramatice a tendințelor analizate aici a condus spre reușite notabile în plan estetic. Transferul de elemente de la o zonă de expresie la alta și interferarea sentimentului tragic sau dramatic al vieții cu viziunea comică pot periclita, din punct de vedere semantic și stilistic, coerența operei. În ultimă instanță, problema este în ce măsură aceste formule mixte răspund unei necesități interne a temei sau sînt folosite arbitrar. Judecata critică urmează să discearnă și să propună ierarhiile de rigoare.

Sigur că fenomenul interferențelor nu este nou și că el s-a manifestat prin numeroase modalități în istoria genului dramatic. Shakespeare intercala scene umoristice în tragediile sale, iar Molière, în *Don Juan* sau în *Mizantropul* de pildă, proiecta pe fundalul comic sensuri profund dramatice. În epoca noastră însă, acest fenomen a căpătat o cu totul altă natură; tranzițiile bruște, combinațiile cele mai neașteptate ne îndreptățesc să vorbim, în cazurile-limită, de o anulare, de o pierdere de identitate pe care o suferă categoriile asociate speciilor dramatice tradiționale, singura certitudine rămînînd apartenența operei la genul respectiv.

În dramaturgia autohtonă, tendințele menționate se manifestă uneori pregnant, alteori difuz, în producții cu coeficient variabil de rezonanță artistică. (Un teren propice l-a constituit, la noi, schița dramatică și piesa într-un act; exemplificatoare în acest sens sînt unele scrieri din opera lui Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, D. R. Popescu, Ion Băieșu, Iosif Naghiu ș.a.) Ceea ce trebuie însă reținut este faptul că literatura dramatică românească se raliază, prin mijloace proprii ușor identificabile, efortului de descoperire și exploatare a noi resurse ale filonului comic, atît prin revigorarea tradiției, cît și prin construcția de formule inedite.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ADEVĂR ŞI FICŢIUNE ÎN REALIZAREA PERSONAJULUI ION ELIADE RĂDULESCU ÎN OPERA DRAMATICĂ ŞI EPICĂ A LUI CAMIL PETRESCU

de IOLANDA BERZUC

Viziunea lui Camil Petrescu asupra revoluţiei de la 1848 reflectată în opera lui dramatică şi epică reprezintă, aproape cu o declarată coincidenţă, viziunea pe care contemporanii evenimentului au transmis-o, scriitorul supunînd retrospecţiei momentele ei cele mai reprezentative. Drama şi romanul vor pune în evidenţă ceea ce Nicolae Bălcescu, istoric şi comentator al revoluţiei, ştiind că revoluţiile reprezintă o etapă necesară în devenirea şi progresul umanităţii, subliniase : "Revoluţia română de la 1848 n-a fost un fenomen neregulat, efemer, fără trecut şi viitor, fără altă cauză decît voinţa întîmplătoare a unei minorităţi sau mişcarea generală europeană. Revoluţia generală fu ocazia, iar nu cauza revoluţiei române. Cauza ei se pierde în zilele veacurilor. Uneltitorii ei sînt optsprezece veacuri de trude, suferinţe şi lucrare a poporului român asupra lui însuşi" [1]. Din dorinţa de a reda o epocă şi aspiraţiile ei, Camil Petrescu, după ce a scris piesa *Bălcescu*, a optat ca modalitate artistică pentru romanul istoric în *Un om între oameni*. Aşa cum în viaţă oamenii se construiesc unii pe alţii, în cele două opere personajele cu o dublă apartenenţă — la realitate şi la ficţiune — se construiesc între ele, din convingerea autorului că astfel se poate realiza o perspectivă complementară a istoriei. Documentele promotorilor revoluţiei au stat la baza reconstrucţiei ample întreprinse de scriitor. Bălcescu, Eliade Rădulescu, Tell, Arăpilă, Ghica se autocaracterizează şi se caracterizează reciproc, astfel restituindu-se climatul viu al unei epoci, frămîntările şi contradicţiile ei. Arta lui Camil Petrescu este pusă în slujba cunoaşterii epocii şi iluminării oamenilor şi evenimentelor ce i-au dat viaţă.

Existenţa personajului literar construit într-un spaţiu istoric dat, într-un timp istoric anumit, este supusă necesităţii de a nu dezechilibra raportul artistic dintre adevăr şi ficţiune. Cu atît mai mult, existenţa modelului real cunoscut, clasat, aparţinînd istoriei şi totodată culturii unui popor, creează necesitatea de a păstra, între adevăr şi ficţiune, între imaginea pe care contemporanii "eroului" o aveau despre el şi imaginea reconstituită de scriitor, un echilibru de justeţe şi stil. În caracterizarea lui Ion Eliade Rădulescu, Camil Petrescu, fără a face pentru acest personaj vreo excepţie, utilizează informaţiile contemporanilor lui, contradictorii ca şi personalitatea acestuia. În dramă, personajul este introdus de Tell, care pledează în favoarea admiterii lui Eliade în *Frăţia*, adresîndu-i-se lui Bălcescu : "N-ai nici treizeci de ani, nu-i aşa ? Eliade este aproape cu douăzeci de ani mai în vîrstă... De un sfert de veac este dascăl şi ziarele lui apar tot de un sfert de veac şi sînt nu numai cele dintîi, dar şi singurele ziare româneşti... Iată de ce nu poate fi revoluţie naţio-

[1] Apud Ştefan Delureanu, *Fervoarea unei epoci în viziunea contemporanilor ei*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1973, p. 232.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 80–83, BUCUREŞTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nală fără el. Inima lui Eliade arde pentru poporul român". Popularitatea lui Eliade este stînjenitoare însă, și Arăpilă replică : "arde, nu zic ba, dar scoate mult fum". Bălcescu acceptă ezitînd sprijinul lui Eliade, sperînd totuși ca intrarea lui în *Frăția* "să nu însemne pentru revoluția pe care o pregătim și prin care poporul vrea să-și ia soarta în propriile lui mîini — o cotitură de care într-o zi să ne pară rău" [2]. Conflictul se află deja instalat și Eliade a devenit pentru radicali, cum spunea George Călinescu, "omul fatal revoluțiilor" [3].

Divergențele de opinii privind cursul evenimentelor sînt determinante în fundamentarea caracterelor dramatice în opera lui Camil Petrescu. În spațiul dramei, timpul este concentrat, comprimat, conflictele capătă acuitate maximă, evenimentele se desfășoară într-un ritm accelerat, divergențele provocate de ele sînt accentuat subliniate și — în consecință — modificările caracterelor se petrec vertiginos, esența lor se dezvăluie pe neașteptate. Această trăsătură definitorie a genului dramatic explică de ce în spațiul dramei *Bălcescu* personajele nu au trecut, nici viitor, ci trăiesc timpul prezent al evenimentelor și de aceea caracterizarea lui Eliade poate apărea simplificată, reductivă și chiar irelevantă. Pînă la momentul introducerii lui în acțiune, Eliade fusese prezent în conștiința contemporanilor săi prin acte ce aveau să-i permită intrarea în istorie, chiar dacă de acest gen de istorie, de "istoria eroului", se vor ocupa cîndva istoricii literari sau cei ai teatrului românesc, reflectînd fiecare în felul său modul "eroului" de a-și fi demonstrat devotamentul și credința față de poporul român. Arta teatrală este evenimențială, ea se caracterizează prin "totalitatea mișcării" și Camil Petrescu a înțeles să urmărească în drama *Bălcescu* una — a sa — din posibilele "modalități teatrale" ale epocii. De la un tablou la altul au loc transformări apte să creeze mutații chiar în psihologia personajelor, căci timpul consumat reprezintă un timp al evenimentelor, un "timp teatral" care reclamă noi atitudini și reexaminarea faptelor. Bălcescu avea să-i mărturisească mai tîrziu Mariei Cantacuzino regretul de a fi acceptat intrarea lui Eliade în *Frăția* și cooptarea lui în funcții de conducere : "Am început revoluția cu un iz de comedie, de jumătate de măsură, datorită angelismului lui Eliade". Desigur, responsabil de eșecul revoluției nu este numai Eliade, și Bălcescu nu pregetă să recunoască acest lucru : "evident am făcut și alte greșeli" [4]. Iar această recunoaștere rezumă într-un fel maxima obiectivitate cu care Bălcescu, făuritor și martor al revoluției, voia să privească evenimentele.

Constantele atitudinii lui Bălcescu față de Eliade Rădulescu sînt păstrate și amplificate în romanul *Un om între oameni*. Bălcescu îi va recunoaște calitățile de animator și de om de cultură, calități capabile să-i asigure lui Eliade nu numai popularitatea, dar și perenitatea în perspectivă istorică românească, și îl va înțelege și într-un sens mai profund : "Îl doare inima că un astfel de om — scrie Camil Petrescu — nu poate vedea limpede viitorul, că se împiedică de socoteli mediocre. Știe și el că și unele dureri din viața lui de soț l-au înăcrit pe acest poet, l-au făcut bănuitor și i-au exasperat orgoliul, schimbîndu-i cu totul firea" [5]. Revoluția a făcut posibilă întîlnirea poetului cu istoricul, întîlnirea — în fond — a două viziuni despre adevăr și ficțiune, viziuni ce nu puteau să coincidă. Adept al progresului lent, ezitînd de teama excesului și a erorii, Eliade declara : "noi am spus țării că venim cu duhul frăției, nu cu sabia și dihonia" [6]; Arăpilă, însă, lucid, cunoaște consecințele posibile ale acestei atitudini : "Un guvern slab e silit la mai mari cruzimi decît un guvern tare. Se cere să fim tari, ca să nu fim nevoiți să vărsăm sînge zadarnic" [7]. Eliade nu admitea constituirea unei adunări obștești în care proprietarii să nu-și poată apăra interesele. El credea în rolul său istoric, în providențialul rost al intervențiilor sale, și reacționa vehement la atacuri. Bălcescu reamintește egocentrismul lui, capabil să afecteze cauza revoluției; "esti progresist, dar esti o speță de progresist care crede că progresul trebuie să se sfîrșească și s-a sfîrșit, neapărat, odată cu el, pentru totdeauna" [8]. În operă, viziunea lui Camil Petrescu auspra lui Ion Eliade Rădulescu se confundă cu cea a contemporanilor lui Eliade.

Comparativ cu această viziune, George Călinescu și Dimitrie C. Ollănescu oferă viziuni asemănătoare, dar construite din unghiuri de abordare diferite. George Călinescu avertizează chiar de la începutul lucrării sale că se va ocupa de un personaj controversat, caduc și peren, apt să dez-

[2] Camil Petrescu, *Bălcescu*, în *Teatru*, vol. IV, București, 1959, p. 37—38.
[3] George Călinescu, *I. Eliade-Rădulescu și școala sa*, București, f.a., p. 23.
[4] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 103.
[5] Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. II, București, 1959, p. 609.
[6] *Ibidem*, p. 608.
[7] Idem, *Bălcescu*, p. 72.
[8] Idem, *Un om între oameni*, vol. II, p. 619.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

volte în personalitatea sa multiple reacţii şi atitudini, cel mai ades contradictorii, şi în această caracterizare el îşi asumă punctul de vedere al istoricului literaturii : "După D. Cantemir, a doua mare personalitate a literaturii române este, fără îndoială, Ion Eliade Rădulescu, scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfăşurat deopotrivă în viaţă şi în artă, înzestrat cu mari însuşiri şi cu tot atît de mari cusururi". Analizîndu-l în acest permanent raport, Călinescu restituie un personaj viu, dinamic, a cărui existenţă este privită de la început pînă la sfîrşit, din clipa în care copil "ţestos — dă semne de creştinism radical şi de voluptate a martiriului" [9], şi pînă tîrziu, de-a lungul vieţii. Nu sînt uitate moartea celor doi copii şi durerea care transpare în versurile lui, gelozia soţiei, mizantropia pe care o declarase : "urîsem omenirea". La aceste momente din viaţa privată a lui Eliade se referă Bălcescu în romanul lui Camil Petrescu, încercînd să explicitezе anumite trăsături modificate ale caracterului său. Pînă în 1848 viaţa lui se caracterizase printr-o activitate intensă de jurnalist, traducător, editor, şi el devenise personajul "proeminent" despre care adversarii lui susţineau că "făcuse din literatură o meserie şi o negustorie" [10].

Eliade nu numai că a asistat, dar a şi participat la constituirea teatrului românesc, pledînd pentru fondarea unui "aşezămînd de cea mai înaltă folosinţă pentru cultura obştii" [11]. D.C. Ollănescu, în lucrarea sa *Teatrul la români*, arată că în realizarea celei dintîi lucrări teatrale jucate în limba română la Bucureşti, în 1819, tragedia *Hecuba* de Euripide în traducerea lui A. Nănescu, Eliade interpreta rolul Hecubei, fiind totodată şi sufleur. De la menţionarea celei dintîi implicări, acest vechi istoric al teatrului demonstrează cum într-o perioadă în care exista teama "ca nu cumva scena română să fie prefăcută în tribună publică de pe care — sub formă teatrală — să se trîmbiţeze şi să se răspindească în public unele idei înaintate, sprijinind libertatea şi democraţia...", Ion Eliade Rădulescu nu îşi economisise eforturile. Dacă, în 1833, cu Ioan Câmpineanu împreună întemeiau Societatea Filarmonica, primul ca iubitor al artelor şi literaturii, cel de-al doilea, Eliade, ca "apostol al reînvierii noastre literare", acest fapt devenea un mijloc de a "da românismului avînt şi de a deştepta în popor simţul naţional". Spiritul pe care l-au imprimat teatrului românesc fondatorii lui s-a conservat şi astăzi — prin tradiţie —, teatrul fiind privit în funcţia sa socială, ca mijloc eficient de angajare în făurirea istoriei şi ca instrument de propagare a culturii. În articolul apărut în ianuarie 1834 în *Curierul românesc*, articol prin care Eliade face cunoscut publicului programul Societăţii Filarmonica, sînt conţinute primele elemente teoretice vizînd existenţa şi arta teatrului : "în zadar un actor s-ar sui pe scenă ca să ne înfăţişeze veacurile trecute, păţaniile şi virtuţile, ca să ne înveţe sau să ne pricinuiască petrecerea, dacă mişcările sale cele stîngace, dacă glasul cel necioplit şi neimitator şi dacă musculaţia obrazului său nu se vor potrivit cu persoana ce ne arată" [12]. Eliade traduce piese de teatru, predă lecţii de literatură, face cunoscută în paginile ziarului său activitatea Societăţii şi a comitetului ei, propune înfiinţarea unei foi periodice sub titlul *Gazeta Teatrului Naţional* în scopul analizării "producerilor literare" care să îmbogăţească repertoriul şi al "criticării actorilor români" sub aspectul interpretării rolurilor. Compromiterea Societăţii Filarmonica şi desfiinţarea ei s-au produs — după părerea lui D.C. Ollănescu — în urma intrigilor şi scandalurilor provocate intenţionat de unii adversari ai ei în vederea dezbinării membrilor şi dizolvării ei. Iar terenul fertil pentru desăvîrşirea acestei compromiteri l-a reprezentat cunoscuta susceptibilitate a lui Eliade, vulnerabilitatea lui în momentul în care i-a fost rănit amorul propriu. Manevra consta în a i se atribui lui Ioan Câmpineanu titlul de unic fondator al Societăţii şi de a-l trata pe Eliade ca pe un simplu executor al dorinţei acestuia.

În romanul lui Camil Petrescu istoria teatrului românesc din anii de tinereţe ai lui Eliade este palid reprezentată. Am întîrziat însă asupra expunerii lui Ollănescu pentru că această predilecţie a lui Ion Eliade Rădulescu pentru teatru se vădeşte a ilustra o predispoziţie mai adîncă a fiinţei lui, a naturii lui, predispoziţie care este surprinsă din plin în creaţia dramatică şi epică a lui Camil Petrescu, în creaţia literar-critică a lui George Călinescu. În preajma revoluţiei — scria Călinescu — Eliade era "încăpăţînat, plin de vise, cu sentimentul că toată lumea îl persecută pentru marile lui dreptăţi"; sporindu-şi popularitatea, vanitos şi neîncrezător în revoluţie, incomoda şi de aceea se aştepta momentul eliminării lui, "dat fiind că omul umplea locul cu persoana sa şi ţinea să joace rolul principal" [13]. Eliade se considera superior tînărului Bălcescu pe care-l clasa drept

[9] George Călinescu, *op. cit.*, p. 5–6.
[10] *Ibidem*, p. 14.
[11] D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, Bucureşti, 1981, p. 120.
[12] *Ibidem*, p. 122, 125, 129.
[13] George Călinescu, *op. cit.*, p. 20–21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

"naiv" şi pe care-l ignora. În politică el a adus gustul pentru gesturile teatrale şi pelerina albă pe care o purta peste frac îi aducea acuzaţii de "poze voievodale". Călinescu, departe de a trece cu vederea acest aspect de "erou de teatru" al personajului, îl evidenţiază permanent : Eliade "fricosul e primit în triumf la bariera oraşului. Trăsura i se umple de flori şi stindarde... El, încîntat şi bun actor, joacă disperarea omului liber : «Cetăţeni — tună el — de aceea am supravieţuit nenorocirilor mele ca să văd pe fraţii mei căzuţi la starea de brută? Reluaţi, cetăţeni, demnitatea de oameni şi puneţi caii la loc... Fiţi oameni, ori m-arunc din trăsura aceasta care mi se pare mai lugubră decît un car funebru»" [14]. El avea succes şi asta îl stimula; în final, prin politica sa moderată în Comisia pentru proprietate, i-a nemulţumit şi pe proprietari şi pe ţărani. După revoluţie s-a simţit un exilat al gloriei, un martir al naţiei, un profet. Soarta lui coincidea cu a Mîntuitorului : "Acesta în fine ajunge, apare; lumea coruptă însă nu-l recunoaşte, nu-l ascultă; îl persecută din contra, îl pune pe Cruce". Se pare că Eliade ar fi oprit oamenii pe stradă "spre a le istorisi că el este «autorul unei revoluţii»". Călinescu arată că atitudinile lui erau comune stilului epocii lui Mazzini şi "de altfel poetul e şi puţin farsor" [15]. El simte în permanenţă nevoia de public şi de publicitate. Defectele, însă, nu-i anulează calităţile de mare propagator de cultură, un neostenit animator: "Nu e vremea de critică, copii, e vremea de scris şi scrieţi cît veţi putea şi cum veţi putea..."[16]. Fiecare dintre paginile lui Călinescu conţine o discreditare şi reabilitare, iar efectul pe care-l are în final lectura lor este de a restitui nu un mit, nu drama unui martir, ci imaginea unui om căzut pradă tensiunilor lăuntrice şi exterioare, măreţ şi slab, pieritor şi etern, o altă viziune românească a "eroului", a lui Eliade Rădulescu, un alt "roman", anterior dramei şi romanului lui Camil Petrescu.

În anii 1922—1923, profesorul George Oprescu a scris un studiu de literatură comparată, *Eliade Rădulescu şi Franţa*, apărut în *Dacoromania*. Cîţiva ani mai tîrziu, în 1926, tot în *Dacoromania* apărea încă un articol semnat de George Oprescu despre activitatea de jurnalist a lui Eliade Rădulescu în timpul exilului său la Paris; aflăm că în 1850, în *La Démocratie pacifique*, fusese publicat un comentariu al ultimei opere a lui Eliade, *Amintiri şi impresii ale unui proscris*, un comentariu semnat de un străin, francezul Perreymond, care conchidea asupra semnificaţiilor acestei cărţi : "Cîntec de durere şi de speranţă, în care sufletul poetului şi al legislatorului se confundă în sacra dragoste pentru umanitate" [17].

Cele două viziuni — epică şi dramatică — ale lui Camil Petrescu asupra "personajului" Ion Eliade Rădulescu sînt complementare, nici una neanulînd-o pe cealaltă. De asemenea, în perspectivă literară (erou de teatru şi de roman la Camil Petrescu) sau în perspectivă culturală (erou al istoriei literaturii la Călinescu), personajul este egal cu sine însuşi, oglindit într-o "imagine model". Adevărul — substrat al ficţiunii — şi ficţiunea — elaborată simulare a adevărului — se întîlnesc, se întrepătrund în "fiinţa personajului", Ion Eliade Rădulescu nemaiputînd fi gîndit în afara istoriei acestei *imagini*. Ceea ce ar fi putut să spună, *sine ira et studio*, contemporanii lui Eliade, ar fi sunat — cu o parafrază de secol XX — şi ca o concluzie : "Fluxul ni l-a adus pe Ion Eliade Rădulescu, refluxul s-ar putea să-l ducă de la noi. Dar depinde de noi ca pe plajă să rămînă doar urme sau comori...". N-ar fi mai înţelept oare — vom răspunde noi — dacă am încerca să-l păstrăm şi să-l înţelegem aşa cum, pînă nu demult contemporanii noştri, vizionari, Camil Petrescu şi George Călinescu, l-au imaginat şi ni l-au restituit?

[14] *Ibidem*, p. 27.
[15] *Ibidem*, p. 31—32.
[16] Apud George Călinescu, *op. cit.*, p. 109.
[17] A se vedea : George Oprescu, *L'activité de Journaliste d'Eliade Rădulescu pendant son exil à Paris*, în *Dacoromania*, an. IV, Cluj, 1926, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Spectacolul — loc de întîlnire a artelor (ședința din 6 iunie 1985)

SPAȚIUL CINEMATOGRAFIC

— notații preliminare —

de FLORIAN POTRA

Forme pure", "categorii", "forme ale sensibilității", "structuri ordonatoare" pentru filozofie, pentru diferitele gusturi de a filozofa — le regăsim în gnoseologie, în logică, în ontologie —, *spațiul* și *timpul* sau, mai bine zis, raportul spațiu/timp a constituit însăși coloana vertebrală a gîndirii despre film, încă de la primele tresăriri ale acesteia. Și dacă, în istoria filozofiei, spațiul a fost mereu privit de sus în jos, ca o categorie inferioară întrucît reprezintă o formă a exteriorității, spre deosebire de timp, venerat ca o categorie a interiorității, în mult mai scurta istorie a teoriilor filmului, chiar dacă s-a bucurat de o oarecare atenție, spațiul a fost de asemenea tendențialmente depreciat, subordonat calitativ timpului, și denunțat ca semn al principalului pericol ce pîndește din totdeauna — prin fotografie — arta filmului; naturalismul. Simplificînd puțin, fără să alterăm efectiva stare a lucrurilor (*Der Stand der Dinge* e titlul penultimei opere a lui Wim Wenders, premiată la Veneția), am fi tentați să transcriem, eventual chiar să reducem, raportul spațiu/timp, în problematica specifică a cinematografului, la raportul cadru (sau fotogramă)/montaj. Într-un eseu pertinent, *Evoluția montajului în stilistica filmului* (*Cinema Nuovo*, nr. 256, p. 46 și urm.), Barthélemy Amengual descrie și interpretează înlănțuirea sinuoasă a momentelor de maximă și minimă tensiune, teoretică și aplicativă, a "categoriei" montajului, plecînd de la articolul lui Eisenstein *Cuvînt și imagine*, *Montaj 1938* și definind, prin însăși pana regizorului sovietic, termenii unui permanent disidiu: "A fost, în cinematograful sovietic, o perioadă în care montajul era considerat «totul». Ne aflăm acum la capătul unei perioade de-a lungul căreia montajul a fost considerat «nimic». Fără a-l considera nici «totul», nici «nimic», cred că e necesar să reamintesc că ⟨...⟩ va fi oportun să reconsiderăm problemele montajului *ab ovo* și cu toată simplitatea". În cazul montajului recunoscut ca valoare supremă, continuă Amengual, recurgînd mereu la luminile lui Eisenstein, era vorba de un "extremism de stînga", în celălalt caz, al exaltării fotogramei, de un "exces de dreapta". Cel dintîi consta în a te lăsa sedus de ansamblu, "fără a acorda prea multă *atenție analitică* naturii, conținutului fiecăruia dintre elementele ce se uneau laolaltă"; cel de-al doilea, "excesul de dreapta", în schimb, păcătuia prin a nu se interesa decît de conținutul fragmentului. Amengual se prinde, după aceea, într-un cronologic "joc de doi" al acestui binom, fotogramă/montaj, cu veritabile strigături de îmbărbătare cînd din partea unui balerin, cînd din partea celuilalt: "Trăiască Vertov!", "Montajul interzis!", "Jos cu Ford! Trăiască Wyler!", "Jos cu cinematograful monologic!", "Trăiască planul-secvență!"; "Trăiască montajul democratic!", "Trăiască reîntoarcerea la montaj!", "Sus Godard!", "Trăiască avangarda

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 84–88, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

formalistă?" și așa mai departe, pînă cînd, în "Post Scriptum", autorul conchide, oarecum sătul: "Previzibilă inconstanță: «extremiștii» montajului, care de cîțiva ani (eseul lui Amengual e din 1978 – n.n.) nu manifestau decît sarcasm și denigrație față de planul-secvență și de scenariul «în continuitate», descoperă astăzi riscurile celui dintîi și virtuțile (oh, Bazin!) celui de-al doilea.... Se vede acum la ce incoerențe a dus pripa de a absolutiza, de a canoniza o modalitate a cinematografului în dauna alteia de a confunda limba și cuvîntul, de a lega dogmatic o tehnică de un tip obligatoriu de conținut". Amengual uită, însă, de la mînă pînă la gură, propria sa exhortație la nondogmatizare, la noncanonizare, și optează pătimaș: "«Jos cu Ford! Trăiască Wyler!» strigau în 1948 adversarii montajului. Astăzi nu vedem nici o diferență între Ford și Wyler, iar cinematograful cel mai lucid, pretutindeni în lume, ar fi mai curînd înclinat să strige: «Jos cu Ford și cu Wyler! Trăiască Eisenstein și Vertov!»". Înapoi, așadar, la teoria (și practica) montajului rapid și la fetișizarea "miracolismului" aparatului de luat vederi! Și, implicit, înapoi la slujirea zeului Timp! (E locul, poate, să amintim că, întemeiindu-se pe un subtil examen stil critic, Pier Paolo Pasolini îi împărțea pe cineaști în două mari categorii: cei care cred mai mult în ceea ce filmează — oameni, natură, "lume fizică și socială" —, și cei care cred mai mult în aparatul cu care filmează. Aparent, am fi în prelungirea binecunoscutului *distinguo* din literatură, "conținutiști sau caligrafi?", dar propunerea pasoliniană depășește simpla lui adecvare la condiția cinematografului).

În mișcarea aceasta, menită să ne ducă la triumful ritmurilor accelerate ale montajului, s-au ivit, totuși, două stavili consistente: una din direcția filozofiei, alta din aceea a studiilor de filmologie. E mai mult ca sigur că "bătrînul cetății", Constantin Noica, nu a avut cîtuși de puțin în vedere cinematograful atunci cînd răspundea învățăcelului său la întrebarea: care ne este eternitatea?; cu toate acestea, cinematograful ar putea să tragă mari folose din observațiile pe care le transcriem din *Jurnalul de la Păltiniș* (1983), p. 190) al lui Gabriel Liiceanu: "... tipul acesta de a pune problema este *hibrid*, pentru că leagă temporalitatea de valorile absolute. Ea a dat naștere unui *topos* (timpul care devorează totul), care continuă să dizolve gîndirea și experiența spirituală. Și indiferent de rafinările pe care le-a atins felul de a pune problema timpului, la Augustin sau la Heidegger, noi continuăm să rămînem la imaginea timpului liniar al lui Cronos care face indigestie înghițindu-și copiii. Timpul are astfel, la propriu, o obîrșie proastă, una pe care nu și-o poate pierde, indiferent de încercările care s-au făcut pentru a-l înnobila. Obsesia timpului a rămas în filozofie o obsesie proastă. M-am întrebat de altfel de ce au grecii un zeu pentru timp și nu au unul pentru spațiu. Lucrul acesta este interesant; cînd descoperi cu adevărat spațiul, așa cum am făcut-o noi în secolul aceata, timpul este înghițit de spațiu, devine cea de-a patra dimensiune a lui, ca la Einstein... Spațiul este o cucerire a modernității... cei care, ca Bergson sau Heidegger, rămîn astăzi anexați problemei timpului, îmi apar întîrziați. Trebuie să ieșim din problema timpului și să facem din *spațiu* un zeu, unul bun, nu destrămător ca zeul Cronos; pentru că spațiul e *bildend*, e formativ". (Mi s-a părut că întîlnesc o splendidă evocare în imagini filmice a tezei lui Noica în *Aguirre, mînia lui Dumnezeu*, mai exact în finalul acestui film al lui Werner Herzog, unde pluta conchistadorului e suptă de vîrtejurile Amazonului; dincolo de palidele mele considerații din *Aurul filmului*, filmul lui Herzog ar merita o mai aprofundată, stilistică *analysis situs*).

De pe țărmul meditațiilor asupra cinematografului răsuna, la rîndul său, ecoul vocii lui Siegfried Kracauer: e vorba de *Teoria filmului. Reîntoarcere la realitatea fizică* (1960), după Paul Rotha, Richard Griffith și Rudolf Arnheim, cea mai importantă carte de estetică filmică din cîte s-au scris vreodată. Desigur, e greu să se sancționeze o aserțiune atît de categorică, absolută; mai ușor, în schimb, e să se accepte invitația psihosociologului de la Columbia University întru recuperarea realității fizice. Care e realitatea despre care vorbește Kracauer, singura care-l interesează?, întreabă Guido Aristarco în *Istoria teoriilor filmului* și răspunde: Realitatea fizică ⟨existentă cu adevărat⟩, lumea trecătoare în care trăim. El o numește și ⟨realitate materială⟩, precum și, în mod generic, ⟨natură⟩. Un alt termen adecvat: ⟨realitate fotografică⟩, a ⟨camerei⟩. Cinematograful — insistă Kracauer — e cu adevărat cinematograf atunci cînd înregistrează și revelează această realitate fizică, în care sunt cuprinse multe fenomene greu de perceput fără aparatul de filmat, care le sesizează". Kracauer mai constată — o constatare la îndemîna oricui — că omul contemporan se arată despărțit de lumea în care trăiește — e alienat — și că realitatea fizică îi scapă din pricina

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deprinderii cu gîndirea abstractă : de aceea, trebuie să i se recunoască filmului putința și puterea "de a face vizibil ceea ce nu vedem" : "Noi trezim lumea din adormire — sintetizează Kracauer — — din starea ei de nonexistență virtuală, încercînd s-o cunoaștem prin intermediul aparatului de luat vederi".

Terenul a fost astfel defrișat și avîntul luat : de această situație s-a folosit, relativ de curînd Henri Agel, publicînd un amplu studiu intitulat tocmai *Spațiul cinematografic* (1978), zeul cel nou, "bun nu destrămător", cum vrea Constantin Noica. Firește, chiar și numai o recenzie la acest volum, ar avea darul să împingă departe pietrele militare ale discuției noastre, ținînd seama de apetitul neopozitivist al studioșilor francezi, repede mînați spre clasificări și sistematizări raționale. Ne vom limita, însă, deocamdată, doar la pomenirea argumentelor din *Introducere* : "Un film — scrie Agel — este înainte de toate o definire a unui spațiu, o inserare de personaje într-un decor natural sau reconstituit în studio. În măsura în care coordonatele spațiale ale acestui decor sunt trasate cu forță și cu eficacitate, povestirea dobîndește o valoare semnificativă : dramatică, poetică, politică sau cosmică". Cum era de așteptat, costița spiritualistă a lui Agel găsește prompt o esențială și organică inserție în opera lui Mircea Eliade, îndeosebi în *Sacrul și profanul* și în *Mitul veșnicei reîntoarceri*. Ginditorul și scriitorul român, spune Agel, "a circumscris și a izolat anumite zone pentru a detașa un teritoriu din mediul cosmic înconjurător și pentru a-l face calitativ diferit". Fascinat, Agel continuă să-l reproducă pe Eliade : "Experiența spațiului sacru face posibilă întemeierea lumii ; acolo unde sacrul se manifestă în spațiu, *realul se dezvăluie*, lumea se ivește întru existență". Același Agel se întreabă imediat. "Există oare vreun critic care să respingă această formulă ca definiție a cinematografului ?" Există, de bună seamă, destui critici înclinați să laicizeze o asemenea definiție, în sensul — acceptat, de altminteri, de cercetătorul francez — de a-i preschimba datele teologice și mistice în ceea ce *pe* și *pentru* ecran devine o realitate estetică. În ce fel ? Ne-o comunică tot Agel : "A face un loc să existe / să vină la / întru existență /, a-l popula, a da o consistență, o densitate la tot ce putea să pară inform și fără relief într-un univers cotidian al nostru, iată sarcina, misiunea asumată (naiv, fără îndoială) de un Louis Lumière și (într-o manieră riguroasă și concertată) de un Renoir, de un Vigo, de un Bresson". Cu sau fără girul lui Eliade, pentru Agel filmul înseamnă, precumpănitor, "a extrage o lume organizată dintr-un haos", "a institui un loc". Bineînțeles, un *topos*, un spațiu-loc ca în *Fizica* lui Aristotel. Și ca în viziunea lui Pasolini, pentru care natura constituie un "dicționar infinit al imaginilor", din care cineastul își extrage "im-semnele" (adică imaginile-semne) și le închide, le blochează lista, ca dintr-un "surd haos al lucrurilor".

În aceeași *Introducere*, Agel îl mai cheamă în cauză și pe Elie Faure *(Funcția cinematografului*, 1953), pentru care cinematograful "concepe un mariaj vertiginos al spațiului și al duratei", dar, îndeosebi, spațiul dobîndește "o dilatare infinită, presimțită de dans și de pictură, dar pe care numai cinematograful o putea duce la un asemenea grad de expansiune" ; spațiul considerat "⟨semnificantul⟩ prin excelență al unui mod de comunicare și de expresie este încă departe de a-și fi dezvăluit toate tainele".

În sfîrșit, simțim ispita de a face loc unei opinii provenite din tainicul iatac al psihanalizei : freudiano-junghiano-lacanianul numărul unu al Italiei, profesorul Cesare Musatti, "manipulat" și redus practic la tăcere cu ocazia unei mese rotunde la RAI-TV, își prezintă, polemic, punctul de vedere integral în *Cinema Nuovo* (nr. 293) cu privire la filmul "italian" a lui Andrei Tarkovski, *Nostalghia*. Musatti învinuiește pelicula lui Tarkovski, de-a dreptul, de "absență de loc", propunînd schimbarea titlului original cu unul mai nimerit, *Atopia*, adică « lipsa de loc ».

Spațiu-loc-realitate fizică — dincolo de terminologie — apare limpede că, aidoma arhitectului și urbanistului (sau, dacă vrem, sculptorului), și în conștiința estetică a cineastului, a ocupa un spațiu (cinematografic) înseamnă, așa cum scrie Girgio Manganelli într-un serial dedicat Florenței (în *Corriere della sera*, 16 aprilie 1892), "o preschimbare în formă sau într-un sistem de forme a unui loc tendențialmente neutru ; și mai presupune și că această metamorfoză nu e un simplu gest oratoric, ci comportă, implică întîmplări dramatice, mînuirea unor simboluri, o ⟨istorie⟩, pe care aș putea-o numi și istorie sacră". Și mai departe : "... un oraș e un loc privilegiat, o interpretare tainică a lumii sau, mai bine zis, un microscopic model al lumii". Nu avem, oare, și în astfel de formulări o posibilă definiție a filmului ?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un destul de compact mănunchi de cineaşti moderni cultivă, dîndu-le chip concret, sensibil, revelator, acestor principii (la care se adaugă, într-un spirit primenit, căutarea a ceea ce Edgar Allan Poe numea "cultul frumuseţii stranii"), de la Pasolini şi Zurlini la Herzog şi Jancsó. Indiscutabil, expresivitatea unor filme ca *Oedip rege* sau *Medeea*, *Deşertul tătarilor* sau *Aguirre*, *mînia lui Dumnezeu* sau *Sărmanii flăcăi* îşi trag singulara lor vlagă creatoare şi (dacă nu în primul rînd) din prospectarea şi statornicirea locurilor de filmare : Marocul şi munţii Atlas, Chesareea Capadociei (Kayseri de astăzi), vechea cetate Bam din Iran, Amazonul în Peru, pusta ungară, toate acestea sînt locuri filmice fascinante şi teribile, dar niciodată prin simpla lor valoare plastică, peisagistică, oricît de colorată şi animată, ci întotdeauna prin inefabila capacitate a autorilor de a "institui un loc", de a-i exprima misterul, enigma, într-o operaţie care, pentru Pasolini, e mereu dublă : "El, autorul, trebuie să ia din haos im-semnul, făcîndu-l să fie posibil şi să-l presupună ca fiind plasat într-un dicţionar al im-semnelor semnificative (mimică, mediu, vis, memorie); apoi, să execute operaţia scriitorului : adică, să adauge acestui im-semn pur morfologic calitatea expresivă individuală".

Am îngrămădit acest material, nu fără stîngăcie, cu intenţia intimă, provocatorie, de a-l folosi într-o virtuală analiză a cinematografului românesc. Cu alte cuvinte : în ce măsură şi în ce mod, propriu, cineaştii noştri "instituie un loc", "extrag o lume organizată dintr-un haos", "preschimbă în formă ori într-un sistem de forme un loc tendenţialmente neutru", "descîntă/ /vrăjesc un loc şi îl populează" ? Sau, extinzînd lexiconul numelor citate la acela al lui Martin Heidegger : unde, cînd şi cum, cineaştii autohtoni, învoindu-se că "arta înseamnă transpunerea-în-operă *(Ins-Werk-bringen)* a adevărului, iar adevăr înseamnă starea de *neascundere a Fiinţei*" ⟨cum ingenios traduc Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu din *Die Kunst und der Raum*, Arta şi spaţiul⟩, "croiesc", un spaţiu, ca o "eliberare de locuri în care destinele omului ca fiinţă care locuieşte, se transformă fie în bucuria de a avea o patrie, fie cu jalea unei lipse de patrii....".

Şi fiindcă ne-am mutat la noi acasă, în filmografia naţională, ni se va permite, sperăm, să-l deranjăm o clipă pe Lucian Blaga, pe cel din *Orizont şi stil* (1935) şi, în speţă, pe cel din eseurile *Între peisaj şi orizont inconştient* şi *Orizonturi temporale*. Blaga introduce un util şi eficace *distinguo* între peisajul ca fundal oarecum inert, neutru, indiferent, pe de o parte, şi orizontul spaţial intim, organic asimilat, unic, pe de altă parte, un *distinguo* a cărui semnificaţie e demonstrată şi de producţia de la Buftea. Bunăoară, Mircea Drăgan, în *Neamul Şoimăreştilor*, filmează Poiana Narciselor (în floare) şi Voroneţul, dar asemenea "peisaje", de carte poştală ilustrată, nu se transfigurează în "personaje" vii, rămînînd fundaluri mai mult ori mai puţin decorative, ilustrative tocmai ; la fel — cu cîteva secvenţe totuşi, care fac excepţie — Sergiu Nicolaescu, în *Dacii*, urcă pe Omul şi încearcă să implice "Sfinxul" în propria naraţiune ; din păcate, şi într-un caz, şi în altul, asemenea opţiuni, să le zicem "topologice", persistă ca fundaluri bidimensionale netrezite la sau întru viaţa filmică. De ce ? Lipsesc, fără îndoială, din creativitatea acestor autori, "orizonturile inconştiente" care "iau fiinţă şi se structurează sub presiunea unui primar apetit de cadru al spiritului" ; şi fiindcă lipsesc, autorii amintiţi — ca parte pentru un tot mai larg — nu mai ajung să afle şi să ştie că "peisajul, singur, fără de orizonturile inconştiente, lămureşte fără îndoială bruma de aspecte exterioare, dar nu poate să explice nimic din structura intimă şi mai profundă a unui stil cultural" — — cum precizează Blaga însuşi. Dimpotrivă, fără a recurge la locul comun turistic, pitoresc, şi fără a cultiva "frumuseţea stranie", un Liviu Ciulei, în *Pădurea spînzuraţilor*, sau Lucian Pintilie, în *Reconstituirea*, reuşesc, cu adevărat, să "instituie un loc", să-l organizeze şi privilegieze estetic, după cum Mircea Daneliuc, în *Croazierea*, unde cartea poştală ilustrată e folosită, din cînd în cînd, ca antiteză, în contrapunct ironic, sau Dan Piţa, în *Concurs*, unde spaţiul se sacralizează laic ca realitate fizică strămutată în realitate estetică, chiar dacă sau tocmai pentru că locurile alese nu sînt banal şi frigid "fotogenice", ci ascund o virtualitate expresivă de "neascuns", de dezvăluit.

Preocuparea aceasta pentru "decor," fie pentru cel natural, pentru exterioare, fie pentru cel construit pe platou, nu e nouă în critica noastră de cinema. Încă din 1935, în *Uzina de basme*, Ion Cantacuzino sublinia cu vigoare necesitatea unui decor apt să joace, să se integreze organic în ţesutul narativ al filmului, ca un personaj în plus, plin de o proprie vitalitate. Cantacuzino nu avea, desigur, în vedere "spaţiul mioritic" — noţiune elaborată în aceiaşi ani '30 — şi încă nu ştia că spaţiul mioritic reprezintă un "caz fericit, în care « peisajul » intră fără rezistenţe într-un angrenaj sufletesc." Altminteri, însă, "una e peisajul real, caleidoscopic, în care se aşează întîmplător un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

suflet, şi altceva e orizontul spatial inconştient, menhir care rezistă tuturor intemperiilor" (Blaga). Ar fi trebuit să ştie aceasta, totuşi, la aproape o jumătate de secol de la prima apariţie a *Trilogiei culturii*, un critic din zilele noastre, care — examinînd un film mediocru ca *Întoarcerea la dragostea dintîi* — scria cu zglobie nonşalanţă într-o cronică din *România liberă* ; "Forţa, liniştea, neclintirea se simt în acele largi panoramice... plimbîndu-se printr-un ⟨infinit ondulatoriu⟩ cu livezi paradisiace, pe culmile unde furnică turmele, în acele splendide desfăşurări ale spaţiului, într-adevăr, mioritic (greu de înţeles acele scurte prim-planuri cu trandafiri şi alte floricele strecurate din cînd în cînd pe un asemenea trafic cinematografic)" !? Degeaba a atras Blaga luarea aminte a contemporanilor şi a urmaşilor săi, scriind că "trebuie o lungă deprindere a sensibilităţii stilistice spre a ghici aceste orizonturi inconştiente din vibraţiile şi din accentele conştiinţei însăşi", şi că peisajul, dacă e "integrat într-un angrenaj sufletesc" şi dacă "devine receptacolul unei plenitudini sufleteşti, se întrupează în el un sentiment al destinului ca vîntul în pînzele unei corăbii". Pe scurt : peisajul e nici mai mult nici mai puţin decît "al doilea obraz al omului" ! (Aşa se încheie eseul *Spaţiul mioritic*).

Şi totuşi, dincolo de uzul şi abuzul lipsite de primul obraz al unor oameni cinematografici în "traficul" de spaţiu mioritic, o şansă certă atît pentru geneza operei cinematografice, a filmului, cît şi pentru critica de specialitate, rezidă în privilegierea categoriei de spaţiu. Fiindcă, într-adevăr, spaţiul — mai mult decît în orice altă artă — în film e prin excelenţă *bildend*, formativ, cum înţelege şi vrea Constantin Noica, fast creativ şi înavuţitor. Cu condiţia, totuşi, ca "bruma de aspecte exterioare" să nu fie confundată cu "structura intimă şi mai profundă a unui stil naţional" şi ca nostalgia unei capodopere cinematografice româneşti să nu se transforme cumva, deşi cu patria în casă, în *atopie*...

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONFLUENȚA ARTELOR ÎN COMEDIA CINEMATOGRAFICĂ ROMÂNEASCĂ

de OLTEEA VASILESCU

Pe la mijlocul anilor '20, un tînăr actor din trupa "Teatrului Mic" obișnuia să publice din cînd în cînd la *Rampa* și la *Universul* caricaturi ale confraților săi de breaslă intrați deja în grațiile publicului: Alexandru Mihalescu, Ion Iancovescu, Mișu Fotino, Chamel etc. Deși unele dintre aceste "șarje amicale" ce ne-au parvenit atestă indiscutabile calități de agerime a ochiului și siguranță a liniilor, făcînd după spusa autorului (neatestată însă documentar) chiar obiectul unei expoziții personale în sala Mozart, ele n-au izbutit să atragă atunci atenția. Dacă pentru cronicarii de artă plastică încercările unui diletant într-ale graficii au trecut practic neobservate, pentru istoricul filmului românesc, doritor a descifra toate etapele carierei întemeietorului comediei cinematografice naționale, respectivele demersuri dobîndesc astăzi contururi inedite.

Căci Ion (Jean) Georgescu se chema caricaturistul amator ce se achita conștiincios seară de seară de obligațiile sale teatrale, participînd cu roluri mai răsărite ori mai modeste (modestia mergînd nu de puține ori pînă la o simplă figurație) la succesul unor comedii și vodeviluri franțuzești la modă emanate din manufacturile bulevardiere ale unor Louis Verneuil, Sacha Guitry, Tristan Bernard ori Alfred Savoir. Actor complet, deopotrivă mim, cîntăreț și dansator (declarațiile unei distinse partenere de odinioară, Tantzi Cutava Barozzi, sînt în măsură să arunce peste ani un crîmpei de lumină asupra rîvnei scenice a viitorului cineast)[1], el nu avea cum să fie mulțumit de caracterul frivol al repertoriului promovat în eleganta sală amenajată de Elvira Popescu și Ion Iancovescu în Piața Palatului[2]. "⟨Teatrul Mic⟩ își desfășoară activitatea — nota în noiembrie 1924, cronicarul dramatic al *Adevărului literar și artistic* — pe același tărîm al pieselor ușoare și mai mult sau mai puțin — de obicei însă mai mult — decoltate"[3].

[1] "Jean Georgescu a jucat multe piese împreună cu mine. Era tînăr cînd jucam împreună în *Marea ducesă și chelnerul*. Eu făceam pe marea ducesă, el făcea pe prințul. Doamne, ce mai dansa... Parcă-l văd. Era plin de viață. Cam de pe atunci se ocupa el și cu cinematograful .... Omul ăsta avea o mare pasiune pentru film. Îmi spunea adeseori: «Vai, coană Tantzi, hai să te fac și pe dumneata». Nu știu cum m-a «luat» el. Cînd a proiectat și m-am văzut cu un cap ma-a-a-re, am închis ochii și am ieșit din sală ⟨...⟩. Poate era interesant, dar eu m-am speriat și de atunci n-am mai vrut să fac film". (Cf. Romulus Rusan, *Tantzi Cutava Barozzi, Actorii noștri de ieri și de azi*, în *Cinema*, 6/1971, p. 10–11).

[2] „De două decenii nu s-a clădit în București nici o sală de teatru. E deci de o deosebită însemnătate evenimentul acesta aproape miraculos în vremurile pe care le trăim. Capitala are un nou teatru în plin centru — poate cel mai elegant și mai frumos teatru bucureștean. Am făcut o vizită în fosta sală a cinematografului regal. E de nerecunoscut. Arhitectul Culcer și pictorul Cornescu și-au semnat cea mai frumoasă operă a activității lor ⟨...⟩. Elvira Popescu are acum teatrul ei, «Teatrul Mic», unde în tovărășia celui mai îndrăgit comedian al nostru, Ion Iancovescu, va da Bucureștilor toată veselia și grația unor petreceri de artă pe cît de ușoară, pe atît de fermecătoare ⟨...⟩" (*Adevărul literar și artistic*, 5 martie 1922).

[3] *Adevărul literar și artistic*, 2 noiembrie 1924.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE; T. 32, P. 89–92, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Insatisfacțiile produse de actoria de teatru, profesie exercitată cu facilitate, aleasă însă de Jean Georgescu mai mult de nevoie decît de voie, l-au călăuzit instinctiv către film, în speranța obscură că acolo se va putea afirma. Iar comedia cinematografică, specie spre care îl îndrepta un neșovăielnic simț al umorului, constituia, cel puțin aparent, un teren al tuturor posibilităților.

Se știe, încărcătura estetică a peliculelor comice plăsmuite în "epoca veche" a cinematografului autohton este, cu puține excepții, fragilă. Ceea ce ne interesează cu precădere, dincolo de valoarea intrinsecă a acestor filme, condiționată decisiv de condițiile tehnice precare, rămîne aspirația autentică [4] către frumos a cîtorva dintre ele. Aspirație sesizabilă nu numai sub aspectul — — riguros analizat în cercetări anterioare [5] — al configurației tematice (s-a vorbit de pildă, despre laitmotivul visului ca evaziune, despre tema milionului moștenit sau cîștigat pe neașteptate etc.), ci și sub cel al receptării evasisincretice a unor impulsuri venite din partea artelor tradiționale. Astfel, fără nici o pretenție de originalitate, unele din peliculele comice ale începuturilor, de tipul *Celor doi Bărcănești* [6], al *Peripețiilor lui Rigadin de la Paris la București* [7] sau *Titi Mihăilescu contra Carpentier* [8] se ivesc necomplexat din însuși spectacolul teatral și revuistic, ca o prelungire firească a acestuia.

Odată cu apariția lui Jean Georgescu, evantaiul artelor chemate să ajute încă cruda comedie cinematografică, se lărgește considerabil. *Milionar pentru ozi*, întîiul nostru "film de autor", în care realizatorul își asumase tripla responsabilitate de scenarist, regizor și vedetă, va aduce pe ecranul românesc un personaj încă necunoscut pînă atunci : pictorul. Din păcate, acest scurt metraj aidoma atîtor altor pelicule de odinioară, s-a pierdut. Din ceea ce reușim a reconstitui astăzi, ne putem da totuși seama că opțiunea tînărului "autor de film" nu era una întîmplătoare. Pictorul nu era pictor doar cu numele. Între puținele interioare în care evolua (turnate îndeobște din stringente motivații economice pe platouri improvizate în exterior) exista și un fel de locuință atelier utilată cu arsenalul necesar exercitării profesiunii eroului. Și ceea ce ne apare cu osebire prețios, tocmai această profesie i-a sugerat realizatorului ideea unor gaguri foarte proaspete în contextul cinematografului românesc al epocii (ca, de pildă, acela — relatat de cineast — în care sărmanul pictor scăpa de represaliile unei proprietărese cicălitoare, prin adoptarea unei atitudini perfect imobile, transformîndu-se pe sine în "obiect", în speță în tablou înrămat).

Peste exact patru decenii, în *Mofturi 1900*, Jean Georgescu va "înrăma" de o manieră inedită șapte momente și schițe caragialeene : *O conferență*, *Diplomație*, *Amicii*, *O lacună*, *Bubico*, *C.F.R.* și *Situațiune*. Spre deosebire de bucățile jucate de actori, cu o scenografie desuetă, de tip carte poștală din sipetul bunicii, *O conferență* ce deschide și închide septetul, este ilustrată prin desenele colorate ale Getei Brătescu. Imaginile statice însoțesc cuvintele cu o mișcare subtilă a liniei, cu un dinamism interior sui generis, mai presus de orice posibilă "animație" filmică, această pătrundere directă a plasticii în lumea ficțiunii cinematografice constituind o inovație a lui Jean Georgescu și — poate — partea cea mai viabilă a unui lung metraj nealterat de cele două decenii scurse de la premieră [9].

Spațiul de confluență al artelor în comedia cinematografică românească în general și în filmele lui Jean Georgescu în special (și ne vom referi în prezentul articol numai la acestea din urmă, întrucît le considerăm drept cele mai reprezentative din întreaga istorie a ecranului autohton) este însă cu mult mai larg. Aidoma cinematografului de aiurea care, în căutarea unor succese rapide, apela adeseori la sprijinul literaturii și al teatrului, înfruptîndu-se fără prea multe scrupule de ordin estetic din conținuturi anterior verificate, comedia cinematografică românească a începuturilor a aflat în nepretențioasele vodeviluri localizate un cîmp predilect de desfășurare. Așa a fost, de pildă, *Năbădăile Cleopatrei* regizat de Ion Șahighian și cu Jean Georgescu ca protagonist, peliculă artizanală căreia Camil Petrescu nu pregeta să-i evalueze posibilitățile de pătrundere în arena internațională, considerabil mai avantajoase după opinia sa decît cele ale unui spectacol de teatru.

[4] Cf. Florian Potra, *L'évolution de la comédie à "l'époque ancienne" du cinéma roumain*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, XVI, 1979, p. 110.

[5] *Ibidem*, p. 109.

[6] Scheci filmat în 1917 de trupa Alexandru Bărcănescu — — Mihăilescu Brăila și intercalat într-un spectacol de revistă.

[7] Scurt metraj comic, turnat în 1924, spre a servi ca introducere la scheciul jucat de Prince Rigadin împreună cu Constantin Tănase pe scena teatrului "Cărăbuș".

[8] Scheci filmat în 1924 pentru completarea programului de revistă prezentat de trupa Titi Mihăilescu la cinema „Doamnei".

[9] De altfel, și în partea "jucată" influența artelor plastice este vizibilă. Personajele sînt parcă placate pe un fundal de stampă de epocă, umbre grațioase ale unui timp revolut ; ele apar și dispar ca de după o cortină, între mișcările actorilor și cele ale figurilor desenate existînd subterane similitudini.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

"Este una dintre cele mai lăudabile sforţări care s-au făcut în acest sens şi cei care au procurat mijloacele pot să fie mulţumiţi. Atunci cînd se judecă valoarea unui film românesc trebuie să se ţie seama neapărat că e vorba pur şi simplu de un film internaţional şi trebuie judecat ca atare. O reprezentaţie de teatru e numai locală şi o comparaţie e greu de făcut. Filmul însă pune alături pe d. Georgescu şi Harold Lloyd. Eşti sau nu eşti actor de mare anvergură" [10].

Mijloacele restrînse de exprimare ale filmului mut nu constituiau neapărat un impediment pentru un realizator de autentică năzuinţă culturală şi (ne aflăm totuşi în domeniul comediilor cinematografice) de autentic instinct umoristic. Astfel, în citatul *Milionar pentru o zi*, Jean Georgescu aduce în sprijinul argumentaţiei sale vizuale ... o orchestră. O orchestră de negri, celebră în lumea varieteurilor bucureştene de la mijlocul deceniului al treilea, ce — amănunt savurat de publicul epocii — mima dezinvolt o cucerire a viitorului: sunetul cinematografic. Cîţiva ani mai tîrziu, în penultimul său film mut, *Maiorul Mura*, va introduce cîteva secvenţe de dans, artă în care — ne putem convinge, pelicula numărîndu-se printre puţinele ale trecutului bine conservate — Jean Georgescu, interpret al unui ferches locotenent de roşiori, excela. O replică sonoră, de astă dată, va fi oferită în 1946 de comedia sentimentală *Visul unei nopţi de iarnă*, ecranizare după piesa omonimă a lui Tudor Muşatescu; atmosfera vie, încărcată de culoare locală din episodul petrecerii de Reveillon este obţinută din amalgamarea meşteşugită şi rafinată a unui întreg arsenal de procedee muzical coregrafice. În paranteză fie spus, aceeaşi foarte personală măiestrie în orchestrarea unui ceremonial o dovedeşte cineastul şi în singura sa "noncomedie", respectiv în lung metrajul, *În sat la noi*, turnat în 1951 în colaborare cu Victor Iliu. Înregistrat în întregime în priză directă, modalitate dificilă de la care realizatorul, în permanenta-i goană după firescul cinematografic nu a abdicat niciodată, episodul final al nunţii ţărăneşti, impregnat de hore şi de melodii populare, rămîne unul dintre cele mai împlinite ale unui film care, surprinzător, se înfăţişează astăzi mult mai puţin "obosit" decît ne-am fi aşteptat.

Pantoful Cenuşăresei, ultimul opus al lui Jean Georgescu reprezintă o înfăptuire din păcate doar parţială a unui vis de o viaţă: filmul muzical. Nefiind nici pe departe ceea ce ar fi dorit regizorul, pelicula atinge în felul ei o mică performanţă în planul aluziilor (şi al iluziilor) artistice. Cenuşăreasa îşi pierde pantoful, dar nu devine aşa cum ne-am fi aşteptat mare stea a spectacolului de amatori al cartierului (un fel de Cîntarea României "avant la lettre"). O casieriţă de teatru convertită în balerină, un fost solist de operă convertit în pictor de stradă, un circar care ştie să tuşească în o sută de feluri, o languroasă cîntăreaţă de muzică uşoară, "toată lumea rîde, cîntă şi dansează" reunită în marele ansamblu al vieţii ca spectacol.

Dacă această din urmă comedie a cineastului înseamnă o reuşită mai mult în planul acumulărilor cantitative, o înlănţuire agreabilă a "artelor" cu şi fără ghilimele), *O noapte furtunoasă*, operă de vîrf a ecranului românesc, film înscris la propriu în patrimoniul culturii naţionale, constituie o împlinire deplină şi sub raportul strict al confluenţei artelor în universul cinematografic. Din acest punct de vedere, meritul primordial al lui Jean Georgescu îmi pare a fi cel al strunirii. Colaborarea cu doi creatori de elită care anterior îşi expuseseră concludent opţiunile — şi este vorba despre Paul Constantinescu, ce aducea în film experienţa dobîndită în 1935 cu opera într-un act *O noapte furtunoasă* şi de Aurel Jiquidi, autor al unui album de gravuri inspirate de celebrele personaje — apărea în egală măsură avantajoasă, cît şi riscantă. Avantajoasă, sub aspectul nivelului estetic al posibilelor sugestii. Riscantă, deoarece fiecare artist impunîndu-şi prea apăsat şi prea personal gîndurile, filmul ca sinteză ar fi avut de suferit.

Şi totuşi, *O noapte furtunoasă* rămîne o operă cinematografică de o surprinzătoare omogenitate stilistică. Muzician cu largi disponibilităţi, Paul Constantinescu a ştiut să se supună exemplar intenţiilor unui "dirijor" pe nume Jean Georgescu. Calitatea de bază a excelentului comentariu muzical din *O noapte furtunoasă* (comentariu pe de-a-ntregul original, prea puţin îndatorat operei omonime într-un act) constă tocmai în subordonarea lui concepţiei directoare a principalului realizator. Fără să acţioneze nicicînd ca o dublură mecanică a imaginilor şi a cuvintelor, ci din contra ca parte integrantă a întregului, el aderă organic la ansamblul celorlalte funcţii, îndeplinindu-şi în acelaşi timp eficient propria sa menire. "În film, muzica trebuie să realizeze sonor ceea ce imaginea, jocul artiştilor şi toate celelalte arte componente realizează în felul lor; aceasta face ca

[10] Camil Petrescu, *Un film românesc: Năbădăile Cleopatrei*, în *Argus*, 4 octombrie 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ideea de bază concentrîndu-se prin atîtea posibilităţi de exprimare, să aibă o forţă de convingere maximă. De aci se înţelege însă de la sine că muzica trebuie să fie în concordanţă cu ritmul, dezvoltarea, expresia şi caracteristica tuturor celorlalte arte cu care se produce simultan. Muzica însă nu trebuie să le depăşească, apărînd în prim-plan ca un scop în sine" [11], scria peste aproape un deceniu Paul Constantinescu, exprimîndu-şi atunci o opinie şi astăzi valabilă privitoare rolul acusticului muzical în configuraţia audiovizuală.

Pentru a reveni — şi cu aceasta încheiem — pe terenul ferm al comediei cinematografice, vom spune că, după opinia noastră, cea mai importantă cucerire a filmului *O noapte furtunoasă*, cucerire rapid adoptată de public, întrucît Sică Alexandrescu a preluat-o neşovăielnic, transpunînd-o ca atare în spectacolul Naţionalului bucureştean din stagiunea 1949—1950, o constituie personajul colectiv al "Iunionului". Vizualizat şi sonorizat de Jean Georgescu, Unionul devine o adevărată lume, un microcosmos social şi uman de o rară forţă de sugestie, excepţional de precis articulat regizoral. Întreaga "poetică" a cineastului, obsesiile sale stilistice fundamentale, pot fi descifrate concludent din cele două episoade ale Unionului (şi îndeosebi din cel de-al doilea). Toată gama unor elemente predilecte de limbaj cinematografic de la racorduri la priza directă, de la reconstituirea exterioarelor în platou la ritmul obţinut prin montaj, de la fotogenia personajelor la gaguri, se află aici în "stare pură", distilate, esenţializate. Unionul rămîne neîndoielnic marele "trouvaille" al lui Jean Georgescu, contribuţia sa cea mai marcantă, cea mai personală la lectura operei caragialiene.

Cupletele lui I. D. Ionescu, rostite cu haz şi har de Miluţă Gheorghiu se împletesc cu ritmurile specifice ale dansurilor executate de „Trio Polca" şi "Duo Gigerl" (toţi cei cinci interpreţi, excelenţi balerini), în timp ce "vestita Fanelly" (întruchipată de Doina Missir) intonează cu aplomb un şlagăr pe versurile franţuzeşti compuse "à la manière de" de către regizor însuşi; impune atenţia meticuloasă acordată fiecărui detaliu scenografic, de la modelele rochiilor şi pălăriilor purtate de Veta şi Ziţa, pînă la savuroasa cortină împănată cu reclame de epocă, de la jobenul şi bastonul lui Rică pînă la forma minusculei estrade, unde se derulează comédiile lui Ionescu. Melodiile, ambianţa coregrafică, scenetele, totul este "de atunci" şi "de acolo", concurînd laolaltă la alcătuirea unui spectacol exemplar, de o rară expresivitate audiovizuală, un adevărat regal al artelor care, fără a-şi pierde nici o clipă identitatea proprie, reuşesc ca împreună să ne ofere un crîmpei din miracolul veacului 20: cinematograful.

[11] Paul Constantinescu, *O ramură în plină dezvoltare: muzica de film*, în *Muzica*, 1/1950.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA UNUI MANUSCRIS DIN EPOCA DE „ROMÂNIRE" A MUZICII BIZANTINE

Cunoscut ca o vatră a culturii româneşti, cu instituţii vechi şi cărturari din tată în fiu, Braşovul deţine importante documente de limbă românească şi istorie naţională la a căror întocmire şi răspindire au contribuit, deopotrivă, tipografi şi copişti, dascăli şi voievozi din întregul spaţiu carpato-danubian.

În biblioteca şi arhiva Muzeului primei şcoli româneşti din Şcheii Braşovului, unde numele lui Ioan sin Radului Duma Braşoveanu, Anton Pann şi Gheorghe Ucenescu, precum şi cele ale pleiadei de muzicieni înaintaşi: Ciprian Porumbescu, Iacob Mureşianu, Gheorghe Dima, Nicolae Popovici şi Timotei Popovici sînt familiare atît cercetătorilor, cît şi localnicilor, ne întîlnim astăzi, pe măsura investigaţiilor noastre, cu inedite pagini ale căror slove transmit, peste decenii, un fascinant program de muncă şi creaţie autohtonă, implicit de "românire" [1] a muzicii a cărei adîncime istorică o găsim în arta şi cultura bizantină.

Aşa, de pildă, în anul 1982 a intrat în biblioteca acestui muzeu un important manuscris de muzică psaltică românească [2] provenit din donaţia braşoveanului Tiu care la rîndu-i l-a primit cu peste 50 de ani în urmă de la Papadopulos, un foarte bun cîntăreţ, de origine greacă, al bisericii "Sfînta Treime" din Braşov [3].

Astfel, înregistrat sub nr. 2 652, respectivul manuscris îl socotim a face parte, după cîte cunoaştem, din seria voluminoaselor exemplare de muzică psaltică românească identificate pînă acum.

Manuscrisul este bine conservat, legat în coperţi de carton îmbrăcate în pînză de culoare maron închis, cu dimensiunea de 24,3×16 cm, iar cea a foilor de 23,6×15,7 cm; are cotorul (din piele) împărţit în cinci segmente pătrate, ornamentate; fiecare segment avînd dimensiunea de 4×4 cm. Numele copistului este imprimat, cu litere majuscule aurite, în cel de-al doilea pătrat de sus în jos: N.P. CHARALAMPIU [4].

Numerotarea paginilor, în cerneală de culoare neagră şi, în unele cazuri, violetă, a fost făcută pe prima pagină a fascicolelor alcătuite din cîte 4 foi. De la fasciola 34, fără a fi decupate foile respective, autorul manuscrisului continuă numerotarea cu cifra 37 (!). O renumerotare a manuscrisului, probabil a legătorului de carte, finalizează această operaţie, corectă, odată cu cifra 58 de fascicole (× 4). Lipsindu-i foaia de titlu, ruptă ulterior (probabil intenţionat), manuscrisul braşovean nr. 2 652 păstrează şi din aceste motive multe necunoscute privind întocmirea şi provenienţa sa.

[1] Termenul de "românire" a cîntărilor psaltice a fost folosit pentru prima dată de Anton Pann între anii 1841–1846 şi "trebuie înţeles mai ales în sensul adaptării liniei melodice la muzicalitatea limbii române" (Gheorghe Ciobanu, *Anton Pann şi "românirea" cîntărilor bisericeşti*, în vol. Gheorghe Ciobanu, *Studii de etomuzicologie şi bizantinologie*, Bucureşti, 1974, p. 322.

[2] Semnalarea acestei donaţii ne-a fost făcută de profesorul Vasile Oltean, directorul Muzeului din Şcheii Braşovului, el însuşi un asiduu cercetător, fapt pentru care îi aducem şi pe această cale mulţumirile noastre cordiale.

[3] Pentru a înţelege importanţa acestui manuscris şi a locului său de provenienţă trebuie mai întîi subliniat că hotărîrea de a ridica o biserică „înăuntrul cetăţii Braşovului", inacceptabilă în veacurile din urmă, s-a făcut, la început, prin buna înţelegere dintre români şi "compania grecească", ambele părţi consimţind acest lucru în baza religiei lor ortodoxe comune. Odată cu ridicarea edificiului, în 1787, grecii, nemulţumiţi de această reuşită, dar mai ales din dorinţa lor de a predomina toate afacerile eclezlastice, contestă prin intrigi şi învinuiri iniţiativa românilor. Avîndu-l de partea lor pe episcopul Nichitici, care era sîrb, acesta emite ordinul prin care capela companiştilor greci din "Tîrgul boilor", socotită a fi, între alte motive, depărtată de "celelalte biserici", să fie închisă "iar odoarele bisericeşti să se transporteze în biserica nouă a «Sfintei Treimi»". Iată, de fapt, cauza neînţelegerilor, care s-a dezvoltat într-un îndelungat proces de un secol. Din aceste motive episcopul Nichitici este nevoit ca în mai 1788 să precizeze ca "Apostolul şi Evanghelia să se citească în greceşte şi româneşte, iar într-o strană să se cînte greceşte şi într-alta româneşte" (v. nota 11). Fără a se pune capăt înflăcăratelor neînţelegeri, lucrurile se agravează mai ales după 1821 cînd, de fapt, nici Andrei Şaguna nu reuşeşte a statornici dreptatea cuvenită românilor braşoveni. Abia după un secol de aprige lupte patronate cu bună ştiinţă de Magistratul din Braşov, românii reuşesc a obţine reglementarea apartenenţei lor la folosirea lăcaşului şi oficierii fără îngrădiri a serviciului de cult în limba strămoşească.

[4] Investigaţiile întreprinse pe marginea activităţii şi personalităţii copistului N. P. Charalampiu nu ne oferă încă detalii concludente. Deocamdată, însă, atît manuscrisul, cu tehnica legării sale, cît şi unii termeni folosiţi de autor, precum: *bis, de trei ori, mai pripitu*, ne îndeamnă a continua cercetările noastre pe lucrări de acest gen întocmite peste Carpaţi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notația muzicală în "nouă sistemă"[5] s-a făcut pe hîrtie groasă de proveniență industrială, fără filigran. Semnele muzicale, pe majoritatea paginilor, sînt dispuse în șiruri de cîte 11 rînduri, echilibrat centrate și aliniate, amănunte ce vorbesc despre siguranța unei mîini deosebit de exersate.

Cerneala întrebuințată este de culoare neagră pentru text și toate semnele muzicale vocale, și roșie pentru argon, gorgon, digorgon și trigorgon, mărturii, ftorale, precum și pentru titlul cîntărilor împreună cu textul ce precizează locul acestora în desfășurarea ceremonialului religios. Cu cerneală roșie mai sînt scrise și literele majuscule de la începutul de rînd al fiecărei cîntări.

Pentru textul corespunzător notației muzicale nu se folosește nici un semn de punctuație; doar în titlul cîntărilor se întîlnește cratima, iar după termenii ce precizează ehul, virgula și punctul. Întregul text al manuscrisului este grafiat în românește prin combinarea alfabetului latin cu cel chirilic[6].

Din punct de vedere al conținutului literar-muzical, manuscrisul brașovean este alcătuit din o culegere de polielee pe cele opt glasuri, de docsologii, heruvice-acsioane-chinonicare săptămînale și un ciclu de cîntări din *Parasimier*. În total 104 cîntări despre a căror origine se găsesc, ici-colo, doar cîteva însemnări pe care, de fapt, le-am evidențiat, fără selecție, în paginile de față.

Iată, de exemplu, aflăm că "Polieleul panigericu ce se cîntă la toate serbările Preasfintei Stăpînei noastre de Dumnezeu Născătoare și pururea fecioară Maria" și "Anti-heroviculi" sînt cîntări originale; iar în alte două situații se precizează: "Slavă și acum, la polieleul glas 5" care este "Facere a răposatului Dionisie (Fotino) Moraitul", iar "Binecuvîntările" sînt "după ale lui Petru Lampadariu". De asemenea, un titlu generic: "Aghioase după original".

Într-un singur caz ne întîlnim cu o apreciere de ordin estetic ,probabil urmare a traducerii termenului grecesc "Kalophonika": "Două acsioane frumoase", amănunt ce îl recomandă pe copist ca pe un creator și tălmăcitor sensibil al muzicii bizantine.

Tuturor cîntărilor din manuscrisul analizat li se precizează ehul (glasul) melodizării. În trei cazuri denumirea tradițională de *eh* este înlocuită cu cea de *ih* (ihul)[7].

Indicațiile privind mișcarea (tempoul) bucăților muzicale din respectivul manuscris le găsim notate atît după cheia glasului sau după unele fraze, cînd se modifică mișcarea. Din acest punct de vedere întîlnim cîntări în tactul irmologic *(Polieleele)*, tactul stihiraric *(Aghioasele)* și tactul papadic *(Docsologiile)*; răspunsurile antifonice se menționează a fi cîntate de *horul întîiu*[8] *și horul 2*, iar un *Alilluia* cu specificarea "repede în stihuri pentru două străni". În paginile de cîntare melismatică prelungirea silabelor se face, în toate cazurile, pe vocalele *a*, *ă*, *e*, *i*, *î*, *o*, *u*.

Alte semne muzicale și particulare ale manuscrisului. Spre deosebire de unele manuscrise de muzică psaltică cercetate de noi, predomină în acesta semnul ftoralelor *vu* și *zo* de jos și de sus, cîteva corecturi, în creion, al unor melodii inițiale; semnul ✝ așezat la finele unor rînduri melodice însemnînd, de fapt, o trimitere la o explicație de subsol prin care se face precizarea locului cîntării în cadrul ceremonialului de cult.

Ipoteze ale existenței acestui manuscris. Numeroase documente brașovene confirmă pentru secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea o aprigă ceartă confesională întreținută de grecii din Brașov, sprijiniți în activitatea lor prin protocoale și reglementări austro-ungare, și care a avut ca mobil, în principal, afirmarea tot mai accentuată, din punct de vedere economic, politic și cultural a românilor din Șcheii Brașovului. Între aceleași motive este și acțiunea de "românire" a cîntărilor bisericești începută și ea încă de pe la jumătatea secolului al XVII-lea dar care, ca și în Principate[9], nu era văzută cu ochi buni de către grecii aflați în fruntea treburilor diriguitoare. Într-o astfel de atmosferă oprimantă, cărturarii români transilvăneni, deci și cei din Brașov, au militat energic pentru afirmarea limbii și obiceiurilor noastre seculare. Iată, de pildă, "cazul popii «Voina Pitiș ăl bătrîn» care, după spusele lui Duțu Stinghe, a fost cel dintîi român brașovean ce a stăruit pentru înlo-

[5] Noile principii și reguli de scriere statornicite odată cu anul 1814 de către Chrisant de Mandit, Grigore Lampadarul și Hurmuz Hartofilax, "toți trei muzicieni de renume în Biserica cea Mare din Constantinopol", au intrat în istoria muzicii psaltice sub denumirea de "nouă sistemă". Adusă la București, în 1816, de Petru Efesiu, "nouă sistemă" a fost tradusă în limba română, în mod ingenios, de Macarie Ieromonahul și, aproape în același timp, de Anton Pann, în lucrările lor teoretice de mare importanță pentru viața muzicală românească.

[6] Prin folosirea alfabetului românesc de tranziție socotim manuscrisul brașovean ca aparținînd perioadei de după anul 1830. Pe paginile rămase inițial în alb s-au scris mai tîrziu (pe prima pagină dintre acestea), cu cerneală verde, două cîntări în notație psaltică: "La Adormirea Născătoarei de Dumnezeu, Ehul al V-lea". Acest înscris se pare că a fost adăugat, în anii de maturitate ai bineconoscutului psalt, folclorist și dascăl de cîntări Gheorghe Ucenescu, care a funcționat în Șcheii Brașovului în perioada 1839—1896.

[7] A se vedea *Chinonicul* (p. 346) și cele *două heruvice* (p. 322 și 329). Paginația ne aparține.

[8] "Strană" = locul din care se dau răspunsurile de către cîntăreți (Strana dreaptă fiind cea a cîntărețului I, iar strana din stînga a cîntărețului II).

[9] Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor și cîntece de lume*, București, 1976, p. 15. În același context *Gazeta Transilvaniei*, nr. 6, din 4 februarie 1840, semnala: "În vremurile mai vîrtos, cînd episcopii din Sibiu era unul după altul de nație sîrbi, bărbații doritori a intra în cinul preoției, osteneau și prin București pentru învățătură a slujbei bisericești",

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cuirea definitivă a cîntecului religios în grecește, din biserică, cu cel românesc" [10].

Cum arătam mai sus, lupta dusă împotriva aspectelor de cultură românească s-a petrecut aici pînă la începutul secolului al XIX-lea, cînd grecii, "cari se refugiaseră după revoluția lui Ipsilante la 1821 din România la Brașov, învățați cu stăpînirea fanariotă din Țara Românească, jidăriră pe companiști mai aprig asupra românilor, încît ei prinzînd o îndrăzneală, delătură (înlăturară — n.n.) formal pe preotul românesc (de la «Sf. Treime» — n.n.) și-l aruncară afară din biserică cu toate cărțile bisericești în limba română" [11].

În acest context, existența manuscrisului muzical printre cărțile de cult ale bisericii "Sf. Treime" din Brașov întărește ideea că, și în aceste condiții de îngrădire spirituală, muzica și, implicit, limba românească au triumfat, iar circulația cărții, tipărite sau în manuscris, de o parte și de alta a Carpaților, nu a cunoscut strangularea.

Neavînd date pentru a detalia personalitatea lui N. P. Charalampiu (după numele adăugat, probabil un călugăr român), propunem, deocamdată, a lua în considerare una din ipotezele noastre, și anume, că existența acestui manuscris la Brașov provine din întocmirea sa de către un psalt român din Principatele române, energic angajat în acțiunea de "românire" a cîntării liturgice din deceniile trecute [12] și apoi colportat aici fie din inițiativa lui Varlaam Barancescu [13], fie, mai tîrziu, a lui Gheorghe Ucenescu sau poate chiar a unuia dintre călugării de la Mănăstirea Sinaia care cunoștea, cu siguranță, frămîntările politice și culturale ale brașovenilor din secolele XVIII și XIX.

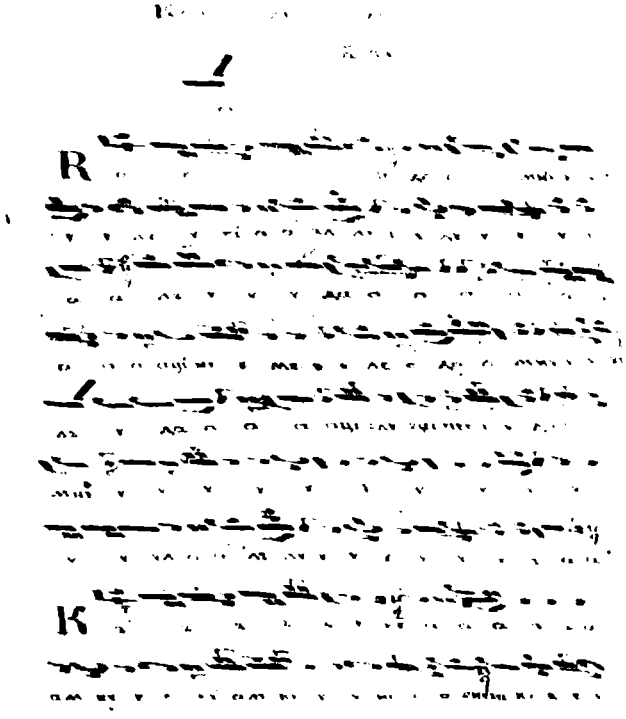


Fig. 1. — Prima pagină a manuscrisului nr. 2 652 de la Brașov.

[10] Apud: I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, Edit. Acad., 1968, p. 327.

[11] Bartolomeu Baiulescu, *Monografia comunei bisericești gr. or. române a Sfintei Adormiri din cetatea Brașovului*, Brașov, 1898, p. 18. Pentru detalierea acestei probleme, precum și a altor aspecte, se va avea în vedere și Cornelia Papacostea-Danielopolu, *Organizarea și viața culturală a companiei "grecești" din Brașov (Sfîrșitul secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea)*, în *Studii sud-est europene*, vol. I, București, Edit. Acad. 1974, p. 159—211.

[12] Am detaliat în acest articol doar cîteva date cu privire la forma și cuprinsul manuscrisului nr. 2 652. Transcrierea și analiza paginilor de psaltichie, compararea acestora cu izvoare similare românești urmînd a face obiectul unor viitoare studii de bizantinologie.

[13] Protosinghelul Varlaam Barancescu s-a născut la 29 ianuarie la Cotingeni-Hotin și a murit la 12 ianuarie 1894. A fost înmormîntat la Mănăstirea Ciolanu. Între anii 1839—1849 a fost cîntăreț la biserica "Sf. Nicolae" din Șcheii Brașovului și profesor de muzică la școala de pe lîngă această ctitorie voievodală. A fost cel dintîi dascăl de muzică psaltică al lui Gheorghe Ucenescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

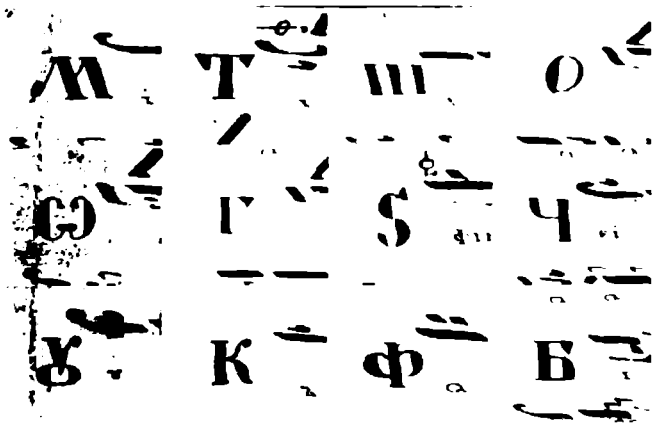


Fig. 2. Literele majuscule de la începutul cîntărilor din cuprinsul manuscrisului.

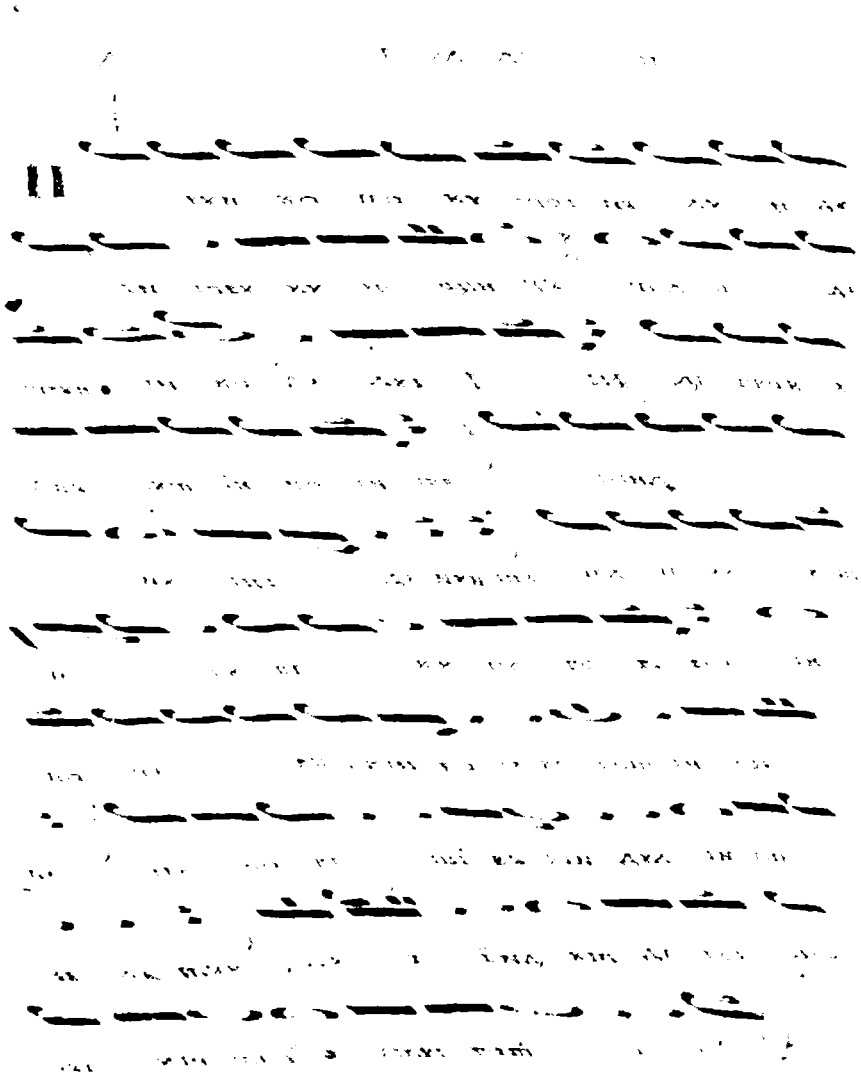


Fig. 3. — Cîntare psaltică din manuscrisul braşovean nr. 2 652, compusă pe ehul al VIII-lea în tactul irmologic.

De asemenea, prin locul şi împrejurările în care a circulat acest manuscris, se remarcă faptul că scrierea şi practicarea muzicii bizantine a însemnat pentru Transilvania secolelor din urmă un mijloc permanent de afirmare a conştiinţei şi unităţii noastre naţionale, iar Braşovul un post avansat al vredniciei şi trudei cultural-artistice strămoşeşti.

CONSTANTIN CATRINA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE DE LECTURĂ

MARGARETA BĂRBUȚĂ

Demnitatea teatrului, București, Edit. Eminescu, 1984, 208 p., col. „Masca"

După un studiu explicativ consacrat misiunii de critic teatral — studiu și totodată profesiune de credință care prefațează întregul volum — ceea ce citim în continuare despre factorii constitutivi ai actului teatral — dramaturgie, regie, creație actoricească, public, în dezvoltarea lor înnoitoare de patru decenii socialiste — sintetizează riguros, lăsînd vizibile interdependențele specifice, și confruntă exigent opinii de lectură, emoții de spectacol, judecăți de valoare. Regăsim înglobat, aici, acel necesar "efort de reflecție, de analiză și autoanaliză" care fusese al cronicarului, așezat într-o serie diacronică de evenimente revelatoare și valori artistice, într-o contextualizare mai amplă, stabilind acum o rețea fermă de evaluări și semnificații perene. Diversitatea literaturii noastre dramatice, realismul scenic, teatrul politic pe scenele românești, montarea clasicilor (Shakespeare, Caragiale), rolul regizorului în contemporaneitate — sînt cîteva din temele (fără a mai număra "subtemele") tratate într-o expunere preocupată de combaterea exceselor deformatoare de text, naturaliste sau "teatralizante", ca și de "riscul deprecierii dramaturgiei" în spectacol, pentru a susține consecvent exprimarea echilibrată, limpede, a unui mesaj umanist în spațiul teatral, privit ca spațiu social.

ION CAZABAN

VALENTIN SILVESTRU

Un deceniu teatral, București, Edit. Eminescu, 1984, 284 p. (col. „Masca")

Este interesant de urmărit cum, în paginile acestei cărți, cele ce au fost, pînă mai ieri, evenimente scenice diferit apreciate, idei axiomatice sau controversate, principii verificate și aspirații de depășire, proaspete afirmări talentate și confirmări perseverente ale unei vieți creatoare se racordează semnificativ, încep a se orîndui și a se complini într-o perspectivă istorică, păstrîndu-și însă pulsul cald, luat nemijlocit de cronicar în exercițiul său profesional cotidian. Nu numai cele zece bilanțuri de stagiuni care deschid cartea, dar și majoritatea "portretelor în creion", dar și alte subiecte tratate (premisele popularității spectacolului sau ale gîndirii scenice novatoare, creativitatea criticii teatrale) — supuse unei examinări informate, polemice, multiplu asociative în timp și spațiu spiritual — aduc cu ele preocupări, puncte de vedere, deschideri, care atestă o constantă situare în perspectiva devenirii istorice și artistice. Valentin Silvestru sesizează "zestrea de originalitate", tot ce poate marca "o înaintare", "plusul de valoare reală"; portretizările sale succinte, dar definitorii, iau în considerație "animatorul" (de la Z. Bârsan la R. Beligan sau Ioan Ieremia), "exploratorul tenace" (Horia Popescu), "factorul motrice" (L. Ciulei), pe cei socotiți "coloanele de marmoră ale Teatrului Național" (G. Calboreanu). Pentru critic, forța de afirmare a "ideii contemporane", caracterul "prospectiv", tinzînd către problematic și esențial, modul de a fi "reprezentativ", "idealul optimizării continui" sînt tot atîtea repere orientative și criterii ferme în desfășurarea dinamică, multiformă, a vieții noastre teatrale.

ION CAZABAN

Poetics. Edited by Solomon Marcus, Amsterdam, 1984

Dacă în 1977 revista internațională pentru cercetări teoretice asupra literaturii, *Poetics*, publica un set de studii consacrate analizei formale a textului dramatic, în anul 1984, sub aceeași coordonare a profesorului Solomon Marcus, revista propune o continuare și totodată o lărgire a tematicii anterioare, prin abordarea, dintr-o perspectivă teoretică similară, nu numai a literaturii dramatice, ci și a fenomenului teatral în genere.

Instrumentele la care apelează autorii celor 11 studii, în efortul lor comun de a clarifica anumite aspecte ale triadei text-spectacol-public, aparțin în principal semioticii, poeticii matematice și ciberneticii. Transferul de concepte și instrumentar metodologic specifice acestor discipline în domeniul teatrologiei este o operație dificilă, dar cu rezultate deosebit de interesante. Sînt investigate aici diverse strategii pe care textul dramatic (și respectiv spec-

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 97–101, BUCUREȘTI, 1985

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tacolul) le utilizează în vederea *producerii sensului*. Astfel, Pia Teodorescu-Brinzeu se referă la rolul conotativ al semnului zero verbal (pauza), care funcționează în cadrul reprezentației teatrale ca unitate de sens, apta de construirea unei structuri retorice proprii, subordonate desigur ansamblului de coduri antrenate în generarea semnificațiilor spectacolului *(The verbal zero-sign in theatre)*.

Aceeași autoare consacră un studiu *monologului ca semn dramatic*, capodoperele shakespeariene *Hamlet* și *Othello* oferindu-i strălucite exemple de monologuri înțelese ca «raționamente corecte din punct de vedere logic». Magdalena Oprea se ocupă de structurile ritmice ale piesei în versuri și de aspectele de ordin fizic, biologic și muzical pe care le implică acestea *(Poetic means in investigating drama)*. Pornind de la un eseu al lui Elisabeth Bruss, care definește comunicarea literară ca *joc* (în sensul de *competiție* între autor și cititor), și de la cele două modele analitice narativ și dramatic stabilite de Cesare Segre, Lynda A. Davey relevă bipolaritatea sistemului de semne grafic-lingvistice emis de dramaturg, sistem care se scindează în elemente narative sau de conflict și elemente potențial spectaculare *(Communication and the game of theatre)*. Studiul lui Mihai Dinu face apel la conceptul de *entropie* a textului dramatic, concept care, la nivel paradigmatic, permite caracterizarea generală a conflictului, iar la nivel sintagmatic face posibilă prognozarea evoluției acestuia *(Entropy and prediction in the study of theatre)*. Principiul de complementaritate al lui Bohr, conform căruia realul trebuie exprimat prin *serii* conceptuale (întrucît o singură serie nu-l poate epuiza), este invocat de Daniela Rovența-Frumușani în tentativa sa de a stabili un model semiotic al teatrului care să elimine citirea lineară și să cuprindă multiplele coduri vizuale și auditive din a căror funcționare simultană ia naștere spectacolul *(Linear and tabular in a semiotic reading of the dramatic communication)*. Maria Vodă Căpușan *(Theatre and reflexivity)* și Vasile Popovici *(Is the stage — audience relationship a form of dialogue?)* cercetează trăsături ale circuitului informațional care se stabilește între dramaturg, actori și spectatori. Primul studiu operează o necesară distincție între comunicarea teatrală internă (între personajele piesei) și cea externă (între scenă și public), propunînd o poetică a spectacolului centrată pe «tensiunea constantă» dintre autorul absent, actorul-personaj și spectator. Al doilea semnalează caracterul multistratificat al dialogului și calitatea reprezentației teatrale de a fi o «suprapunere de discursuri» remodelate de public în actul receptării.

Analizele de text pe care le întreprind cîțiva autori constituie pagini dintre cele mai incitante ale revistei. Aria de selectare a operelor este vastă, cuprinzînd spații culturale diverse, de la antici la Shakespeare, de la Marivaux la Blaga. Karel Hubka realizează un studiu comparativ al tehnicii teatrale la Menandru și Plaut, utilizînd metoda probabilistică de segmentare a acțiunii dramatice propusă de Mihai Dinu și matricea construită de Solomon Marcus, în care inscrierea personajelor pe linii și a scenelor pe coloane oferă imaginea clară a situației conflictuale în fiecare punct al piesei *(The dramatic syllables and hypersyllables of Menander's «Samia» and Plautus' «Mercator»)*. Manuela Corfariu și Daniela Rovența-Frumușani surprind unele caracteristici ale dramaturgiei absurdului, prin descrierea inconsistenței, noninformativității și pseudocomunicării specifice dialogului în piesa lui Beckett *Așteptîndu-l pe Godot (Absurd dialogue and speech-acts — Beckett's «En attendant Godot»)*.

În ciuda dificultăților pe care le întîmpină cititorul nefamiliarizat cu limbajul matematic, lectura ultimului număr al revistei *Poetics* este deschizătoare de noi perspective. Pentru că, așa cum scria unul din autori, «mijloacele matematice convertesc intuiții (și formulează procedee de testare) mai degrabă decît impun formalizări artificiale». În măsura în care această propoziție exprimă o certitudine și nu un simplu deziderat, este limpede că cercetările interdisciplinare conduc spre achiziții pe care nici o estetică a teatrului nu le poate ignora.

DANIELA GHEORGHE

Cărți de muzică bizantină apărute la Editura muzicală

Programul inițiat cu cîțiva ani în urmă de Uniunea Compozitorilor, de restituire a unor monumente ale muzicii noastre vechi, de punere în circuitul ideilor științifice a rezultatelor cercetărilor muzicologice, este în plină desfășurare; astfel, colecția *Izvoare ale muzicii românești* — concepută în serii paralele: *Documenta* și *Transcripta* — — se află la al 8-lea volum al său; alte lucrări și studii importante referitoare la muzica veche au văzut, concomitent, lumina tiparului. Asupra a trei dintre ele, apărute în 1984, ne vom opri în rîndurile de față.

«*Școala muzicală de la Putna*» — *MS. nr. 56/544/576 P II*, «*Stihirar*» (București, 1984, 276 p.) este primul volum din seria *Transcripta* al colecției amintite. Manuscrisul apăruse în facsimil, în seria *Documenta*, în 1980, împreună cu *Antologhionul* (P I) cu care este legat în aceleași coperți [1]. Spre deosebire însă de acesta

[1] *Izvoare ale muzicii românești*, vol. III, *Documenta*, «Școala muzicală de la Putna» *Manuscrisul nr. 56/544/576 de la mănăstirea Putna* «*Antologhion*» (Editura muzicală,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din urmă, *Stihirarul*, care este mai vechi, nu a fost scris de putneni ci, așa cum s-a demonstrat, a fost adus acolo încă de timpuriu pentru folosul mănăstirii. El este deci o mărturie asupra repertoriului și calității muzicale a acestuia — cîntările aparțin unor Ioan Glykys, Ioan Kukuzel, Ioan Kladas, Xenos Korones, ș.a. —, a ambianței sonore în care ulterior au luat naștere creațiile originale putnene.

Cele 54 de melodii, cîte conține manuscrisul, au fost transcrise de Marin Ionescu (29), Gh. Ciobanu (15) și Titus Moisescu (10), care în *Prefața* volumului își expun punctele de vedere teoretice asupra interpretării modurilor și a semnelor neumatice [2]. Autorii nu exclud posibilitatea ca demersul lor să fie perfectibil, date fiind multiplele aspecte care atacă imuabilitatea oricăror reguli prestabilite, ne referim aici mai ales la semnele heironomice, dar și la o serie de combinații ritmice, ambigue încă, precum și la unele aspecte structurale, modale. În acest sens, însăși transpunerea unui sistem de gîndire muzicală în altul — în cazul nostru, bizantin în cel european — este, așa cum se știe, convențională.

Revenind la volum, vom mai remarca datele suplimentare care însoțesc fiecare cîntare, date rezultate în mare parte din cercetarea comparată a manuscriselor putnene.

★

Tot în colecția *Izvoare*... a apărut și volumul lui Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei*, *Psaltichia rumânească — Anastasimatarul* (București, 1984, 343 p.), volum reprezentînd a doua din cele patru părți în care autorul a divizat cuprinzătorul manuscris al lui Filothei Jipa [3]. Fiecare volum contopește însă, așa cum s-a văzut, seriile *Documenta* și *Transcripta*; materialul muzical propriu-zis este precedat de un *Studiu introductiv* deosebit de interesant prin bogăția de date noi furnizate și prin rigoarea științifică a comentariului. Deoarece aspectele de ordin istoric și muzical au fost expuse în primul volum al lucrării (dedicat *Catavasierului*), autorul se axează aici pe descrierea codicologică a manuscrisului autograf, din 1713 (mai exact, a *Anastasimatarului* din cuprinsul său), argumentînd că cele cinci cópii românești cunoscute pînă în prezent au avut ca unică sursă, direct sau indirect, manuscrisul lui Filothei. Semnificativ pentru înțelegerea fenomenului social al vremii, cu toate implicațiile politice și culturale pe care acest fapt le incumbă, este că cele cinci cópii par să fi avut, toate, aceeași destinație: românii din Transilvania; cu alte cuvinte, rezistența ortodoxiei în fața presiunilor catolice și protestante. În acest sens, importanța *Psaltichiei* lui Filothei Jipa — prima carte românească de cîntări cunoscută pînă acum — depășește momentul în sine, după cum și domeniul strict muzicologic.

★

Volumul II de *Studii de paleografie muzicală bizantină* (București, 1984, 318 p.), al lui Ioan D. Petrescu, plasează fenomenul românesc în contextul tradiției bizantine din care a luat naștere. Așa cum autorul însuși arată în prezentarea cărții, a dorit ca ea să fie o demonstrație, o aplicare a principiilor teoretice expuse în primul volum [4], la unul dintre cele mai emoționante și mai dramatice subiecte creștine: Patimile și Învierea Domnului. Pentru aceasta desfășurarea muzicală a slujbelor este urmărită după două manuscrise bizantine reprezentative, din secolele XIII și XIV [5], cărora Ioan D. Petrescu le-a opus un *Triod* românesc de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea (anul 1798). Transcrierile paralele demonstrează astfel, încă o dată, uimitoarea continuitate a acestei tradiții și puritatea cu care ea a fost preluată și menținută de români.

Cele 153 de cîntări transcrise — cartea este un volum de transcrieri — sînt însoțite de un *Cuvînt înainte* (în limba română și în franceză) al autorului, care face o expunere, din păcate prea generală și prea succintă, a subiectului. Contribuția lui Ioan D. Petrescu rămîne însă semnificativă prin interesul muzicologic pe care îl comportă subiectul ales și, nu mai puțin, prin valoarea interpretării sale muzicale.

Putem considera pe drept cuvînt apariția celor trei cărți semnalate, ca un act de cultură care ne relevează un trecut spiritual remarcabil și care, în același timp, constituie pentru contemporaneitate un izvor viu de inspirație.

ADRIANA ȘIRLI

București, 1980), ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gh. Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu.

[2] Interpretarea corespunde principiilor enunțate de Ioan D. Petrescu și ulterior de Grigore Panțiru și Gh. Ciobanu.

[3] Acestea corespund următoarelor categorii tipologice de manuscrise: *Catavasierul*, *Anastasimatarul*, *Stihirarul* și *Penticostarul*.

[4] Ioan D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, Editura muzicală, București, 1967.

[5] Ancien f. grec 261 (sec. XIII) și Coislin 41 (sec. XIV), ambele din Bibliothèque Nationale din Paris.

GHEORGHE CIOBANU

Études de musique ancienne roumaine, Bucharest, Edit. muzicală, 1984

Études de musique ancienne roumaine, alcătuit din două părți, cu o tematică ce se revendică din sfera etnomuzicologiei și a cercetării muzicii bizantine și de tradiție bizantină, cuprinde 18 studii concepute și publicate de autor în perioada anilor 1962—1981. Deși diverse sub raportul problematicii chiar și în cadrul aceleiași sfere, « Originea muzicii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

populare românești », « Structura sistemului de versificație populară românească ; relația sa cu versificația latină », « Național și universal în folclorul muzical românesc » etc. sau « Adaptarea muzicii bizantine ca muzică liturgică. Vechime și căi de pătrundere », « Manuscrisele de la Putna, și unele aspecte ale civilizației medievale românești », « Raportul între text și melodie in muzica psaltică românească » etc., studiile sînt unitare printr-un excepțional spirit științific ce transpare atît în planul metodei de cercetare, cît și in cel al expunerii rezultatelor obținute. Este vorba despre o înaltă rigoare științifică in care calitatea și puritatea informației (autorul se bazează în special pe izvoare directe de tipul manuscriselor) certifică valoarea argumentelor trecînd idei importante din lumea tentantă a ipotezelor in cea a concluziilor definitive.

Din primul grup de studii se detașează cu pregnanță cîteva probleme cercetate de-a lungul vremii și de alți autori, dar pe care Gh. Ciobanu le adîncește, găsindu-le și noi soluții de rezolvare. Dintre acestea menționăm vechimea unor producții din muzica folclorică românească, gamele cromatice diverse, provenienta și existența lor intr-un context muzical popular și, extrem de important, relevarea celui de-al doilea sistem pentatonic anhemitonic pe care teoria muzicii nu-l amintește.

Cel de-al doilea grup, care debutează cu două studii referitoare la genul cromatic în muzica bizantină și la raportul dintre muzica bizantină și cea psaltică, are în centrul său studii ce tratează importanța și semnificația Școlii muzicale de la Putna, cadru de învățămînt și creație artistică dovedit a fi cert nu numai de vestigiile arhitectonice și izvoarele istoriografice, ci de chiar existența a 9 manuscrise muzicale alcătuite din cîntări cunoscute ale unor faimoși psalți bizantini ca Ioan Glykys, Ioan Koukouzeles sau Manuil Glysaphes și din cele ce aparțin psaltilor putneni Evstatie, Gheorghie, Dometian Vlahul ș.a. Prin prisma acestor documente (cu text preponderent în greaca bizantină), autorul, in studiul « Limbile de cult la români, in lumina manuscriselor muzicale », demonstrează pentru prima oară în istoria cercetărilor similare existența limbilor latină și greacă încă din secolul al IV-lea și abia în secolul al X-lea a celei slavone de redacție medio-bulgară în cadrul oficiului liturgic (momentele muzicale), în perimetrul românesc.

Volumul se încheie cu « Un Kyrie eleison la 4 voci în notație hrisantică la începutul secolului al XVIII-lea » în care autorul deține statutul începuturilor cîntului coral la români. Prin noutatea și profunzimea ideilor vehiculate, prin forța argumentelor și claritatea expunerii, volumul se înscrie ca o lucrare marcantă în peisajul muzicologic românesc contemporan.

HRISANTA TREBICI-MARIN

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Hronicul muzicii românești, vol. VI, București, Edit. muzicală, 1984, 536 p.

Volumul al VI-lea al monumentalei lucrări *Hronicul muzicii românești. "Gîndirea muzicală. 1898—1920"* de Octavian Lazăr Cosma este a doua parte a unei trilogii vizînd perioada amintită. După două introduceri despre activitatea critico-muzicologică, vin patru părți de prezentări analitice asupra : a) periodicelor muzicale și artistice cu rubrici muzicale și a celor mai importanți critici muzicali ai timpului, fie ei doar critici ca atare, fie compozitori în ipostază de critici (cu menționarea și a unor "polemici in slujba adevărului"); b) a muzicii văzute de scriitori și poeți sau exprimate "implicit" de ei în creațiile lor prin "muzicalitate"; c) a cercetării folclorului muzical, de la ultimii culegători-prelucrători empirici la primii mari cercetători de tip modern, precursori ai etnomuzicologiei; d) a istoriografiei și lexicografiei muzicale, fie făcută în volume independente, fie în cadrul unor studii mai ample de istorie a artei. Cum era de așteptat, documentarea și analiza sînt de o mare implinire și erudiție. Subliniem îndeosebi în acest sens, de pildă : a) binevenita completare a leitmotivelor din opera *Petru Rareș* de Eduard Caudella, conform și unor analize din 1901 ale lui Stan Golestan (p. 180—181); b) excelenta zugrăvire a aportului unor importanți folcloriști din trecut ca Al. Vasiliu și Sofia Teodoreanu (p. 409—411); Al. Voevidca (p. 415—418), culminația în această privință constînd în prezentarea activității lui D. G. Kiriac (p. 437—446) și B. Bartók (p. 446—471); c) excepționalul tabel cronologic-analitic al principalelor periodice muzicale (p. 18); d) exemplara analiză a unor cronicari pe nedrept uitați, ca H. Göring, I. I. Roșca, M. Văcărescu-Claymoor sau a unui compozitor dirijor și critic eminent, ca Alfred Alessandrescu (ajuns astăzi într-un nemeritat "con de umbră", datorită unei prea nedrepte și pripite etichetări aplicate lui și altora ca fiind, *soi-disant*, doar niște „mici francezi post-impresioniști" !); e) la fel de exemplara analiză a culegătorilor-prelucrători empirici de folclor muzical, cu precizarea nuanțată a meritelor lor, atîta cît se poate vorbi despre ele, față de o mai veche tendință de negare globală a lor; f) reciștigarea pentru muzicologia noastră,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

printr-o justă situare, a unei personalităţi de talia lui E. Mandicevschi. Evident, unele „uscături" există şi în acest volum, ca de exemplu: a) lăsarea pe dinafară a unor critici ca R. Uhry (nowsky) şi R. Catargi, deşi li se recunosc, cu totul în treacăt, şi unele merite nu tocmai aşa mici (p. 7 şi 107); b) unele neclarităţi de tipul: "... *Musa Română* era o publicaţie utilă, cu muzică, slujind viguros creaţia de o anumită factură, salonardă, adînc legată de creaţia populară" (p. 31), căci "salonard" şi "adînc legat de creaţia populară" sînt termeni disjunctivi — — poate că se va fi avut în vedere înnobilarea de către I. Mureşianu, prin legătura cu folclorul, şi a unor genuri aşa-zise "de salon"?; c) dubla prezentare, o dată mai succint şi altă dată mai pe larg a revistei *Comedia* (p. 67 şi 69—70); d) atribuirea către I. L. Caragiale, decedat în 1912, a unor cronici din *Revista Critică* (1918—1919), datorate de fapt fiului acestuia, poetul L. I. Caragiale (p. 73—74 şi nota 109 de la p. 74); e) neîntocmirea unei prezentări şi lui G. Breazul, dacă s-a făcut aceasta pentru contemporanul său C. Brăiloiu — de precizat că el este unul şi acelaşi cu colaboratorul *Albinei*, "G. N. Georgescu-Breazu" (p. 83), necitat la *Index*; f) "Dinu Dumbravă — Emanoil Riegler" (p. 140—141), este evident acelaşi cu valorosul critic şi folclorist muzical interbelic Emil Riegler-Dinu, astfel încît apar neaşteptate dubiile exprimate acolo asupra evoluţiei sale ulterioare; g) activitatea de critic la Iaşi în refugiu a lui Paul I. Prodan, mai ales cu privire la George Enescu, este mult mai bogată calitativ — a se vedea şi studiul sub tipar semnat de Maria Rafailă — — decît se scrie în volum (la p. 149); h) dacă *Muzica în preocupările scriitorilor* este un capitol foarte binevenit, în schimb *Muzica în creaţia poetică. Simboliştii* şi *Poeţii acreditează virtuţile muzicii. Nesimboliştii*, minus activitatea lor muzicologică, demnă de inclus în capitolul anterior, şi-ar fi avut locul într-o *Anexă*, problema fiind lăturalnică în context; tot aici, dacă s-au făcut reveniri pentru destul de îndepărtaţii în timp Radu Ionescu şi Traian Demetrescu-Tradem (p. 307—311), de ce nu s-a făcut aşa ceva de exemplu şi pentru *extraordinara muzicalitate a lui Eminescu*, oricum superioară celei a unor Al. Macedonschi et comp., mai ales că nu există nici în volumele precedente? Dar, repetăm, nu asemenea "uscăturele", uşor de remediat, de altfel, contează, ci extraordinara realizare, imensa muncă de acumulare şi de selecţie depusă de autor pentru acest excepţional volum de referinţă a muzicologiei româneşti! Îi salutăm deci călduros apariţia şi o aşteptăm cu nerăbdare şi pe cea a volumelor următoare!

CONSTANTIN STIHI-BOOS

GEORGE BREAZUL

Scrisori şi documente, vol. I, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu. Prefaţă de Gheorghe Firca. Bucureşti, Edit. muzicală, 1984, 830 p.

Volumul *Scrisori şi documente*, primul dintr-o serie ce va aduce la lumină noi comori ale arhivei adunate într-o viaţă întreagă de profesorul şi învăţatul George Breazul, cuprinde corespondenţă primită (şi în unele cazuri şi trimisă), precum şi acte oficiale. Delimitarea între anii 1913—1940 are ca scop reliefarea unei etape clar conturate din viaţa şi activitatea savantului, încununată cu apariţia a două lucrări monumentale — opere majore în peisajul muzicologiei româneşti — *Muzica românească de azi* şi *Patrium Carmen*.

Acest volum se constituie într-un eveniment editorial, nu numai în cadrul literaturii muzicologice, ci şi în cadrul mai larg al editării de documente; argumentele în susţinerea acestei afirmaţii se pot sintetiza în două puncte principale: 1. Cele 1 096 de texte constituie un fond esenţial şi de un interes pasionant pentru conturarea portretului marelui om de muzică şi de suflet care a fost George Breazul, dar totodată şi pentru cunoaşterea istoriei muzicii noastre într-o etapă de zbucium şi de patos creator. Din ele se desprinde o frescă plină de autenticitate a vieţii muzicale cu figurile şi cu întîmplările ei, cu tendinţele şi cu aspiraţiile spre o şcoală naţională românească, aspiraţii ce au însufleţit o întreagă generaţie de artişti al căror purtător de cuvînt a fost George Breazul. 2. Prezentarea volumului — ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, cu o prefaţă de Gheorghe Firca — este un model de înaltă ţinută ştiinţifică, a ceea ce trebuie să fie o editare de corespondenţă. Aparatul critic este de o bogăţie impresionantă — fără să lunece însă în excese inutile — şi cuprinde adevărate mici studii biobibliografice despre fiecare nume, oricît de obscur menţionat în texte — şi sînt sute. Metodologia şi expunerea sînt de o acribie ştiinţifică exemplară. De aceea nu pot fi îndeajuns aplaudate meritele editorilor care s-au dedicat cu devotament unei munci extrem de migăloase şi de mare modestie pentru dezvăluirea acestui tezaur fără de care cunoaşterea noastră despre o întreagă epocă din istoria noastră muzicală ar fi mai săracă.

ELENA ZOTTOVICEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * *Enesciana*, vol. II–III, *Georges Enesco, musicien complexe* (sub. red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.

DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curentele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.

* * * *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei.

GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.

Acad. ȘTEFAN PASCU (sub. red.), *Istoria gîndirii și creației științifice și tehnice românești*, I, *Din antichitate pînă la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.

GRIGORE IONESCU ȘI GHEORGHE CURINSKI, *Monumente de arhitectură din zona „Porțile de Fier"*, 1983, 93 p., 77 pl., 21 lei.

Institutul de istoria artei, *An Abridged History of Romanian Theatre* (Compendiu de istoria teatrului românesc), 1983, 191 p., 17,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS – BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 32, P. 1–102, BUCUREȘTI, 1985

c. 1460 Tiparul executat de Întreprinderea Poligrafică „Informația", București

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 35